أول الكلام

˘ ŭb5 ¨ Ùâ dž N 3ûûûûûN ˘ ! -Ɛ
-Iŝŭ -ηcŽiFŽbƐ!

شوقي بغدادي

أكتب عن مسألتين اليوم، أولاهما حول ذكرى مرور عام على وفاة نزار قباني، والثانية حول العلاقة بين الشعر والنثر من خلال تعليقنا على الدراستين المتقاربتين في هذا العدد: "وظيفة الشعر" للدكتور دريد يحيى الخواجة و"جدلية العلاقة بين الشعر والنثر عند التوحيدي" للدكتور عزت السيد أحمد.

في الأولى أقول إن كتابتي قد تبدو متأخرة عن موعدها، وكان يجب أن تصدر في حينها، إذْ كانت وفاة نزار في آخر يوم من نيسان كما تذكرون وها نحن في عز الصيف. والسبب هو أنني تعمّدت ذلك حتى أقرأ أكثر ما يمكن من الكتابات التي ظهرت حول المناسبة لأرى هل من جديد؟!..

فإذا بي أكتشف-مع الأسف- أن معظم هذه الكتابات تكرّرُ أفكاراً بعينها يدور معظمها حول تمجيد الشاعر المتوفّى مستخدمةً تعابير جاهزة متشابهة، وسطحية على الأغلب، حول سمات: الرقة، والأناقة، والبساطة، و"الدمْشَقة". وحمل راية تحرير المرأة.. الخ... الخ.. وما من جديد أو عميق سوى النادر، النادر..

والحق أن الوقت قد حان لظهور دراسة موضوعية نقّاذة شاملة تشرح لنا الظاهرة"النزارية" بكل أبعادها، في مالَها وما عليها، فتفتح بصيرتنا، وتعلّمنا كيف نقرأ

ونفهم ونتذوّق ونحكم على الأشياء بدلاً من اجترار أقوال مكرورة متداولة حتى الابتذال. ومساعدةً على ظهور مثل هذه الدراسة نطرح التساؤلات التالية:

1- ما هو المحتوى الفكري والاجتماعي لدعوة نزار إلى تحرير المرأة في بلادنا؟. هل كان يُطالب بتحرير جسدها مثلاً بالدرجة الأولى، أم لم يكن يقصد ذلك؟ وبالتالي ما هي القيمة الفعلية لهذه الدعوة عندئذٍ؟.

2- هل هناك تناقضات في مواقف نزار من المرأة بين نصير لها ومهاجم إيّاها أم لا؟. وما تفسير ذلك؟.

3- ما معنى أن يتقمّص شاعر شخصيّة المرأة طويلاً في حديثه عنها وكأنه أنثى في حين أن شعراء العالم أجمع- ما عدا استثناءات نادرة جدّاً- لم يتخلّوا عن تكوينهم الذكوري في هذه العلاقة، فإذا كتب أحدهم حول المرأة صنع ذلك كرجل لا كامرأة تشكو من الرجال!؟.. وما تفسير ذلك بالنسبة إلى نزار قباني؟.

ثمة ملاحظات أخرى يمكن إيرادها هنا ولكننا نكتفي بذلك فهدفنا التذكير لا الإحاطة الكاملة.

وغني عن الذكر أن دراسة موضوعية معمّقة من هذا النوع لن تحطّ من مكانة نزار الشعرية مهما كانت فالمتنبي لم تنقص قيمته بالرغم من عشرات بل مئاتِ المعارضين إيّاه، ونزار قباني لا يحتاج إلى أن نخاف عليه من النقد حتى نكتفي بالمدائح السطحية المتشابهة إلى حدّ الإملال والابتذال.

وفي المسألة الثانية تلفت نظرنا ملاحظات كثيرة تُبرزها المقارنة بين ما كتبه دريد يحيى الخواجة عن"وظيفة الشعر" وما كتبه د. عزت السيد أحمد عن رأي"التوحيدي" في العلاقة بين الشعر والنثر..

نلاحظ أوّلاً أن"الخواجة" وهو ناقد وقصّاص معروف أي ليس بشاعر يدافع عن الشعر، يرفع من شأنه كفنّ إنساني في غاية الرقيّ والعمق في حين أن أبا حيان التوحيدي-رحمه الله- وهو الكاتب الناثر الألمعي الكبير في تاريخنا الأدبي يرفع من شأن"النثر" واضعاً الشعر في مكانة أدنى منه حين يبّرئ"النثر" من التكلّف، والتزلّف والتكسّب أمام الخلفاء والوزراء في حين أن الشاعر بخلاف ذلك لا همّ له في الدرجة الأولى إلاّ تملّق الحكام للتكسّب منهم..

في حين أن"دريد يحيى الخواجة" يعتبر الشعر خير أداة لتحرير الإنسان من

طغيان الأزمان وأنه استعادة للوجود الحقيقي وانتصار على القلق الإنساني... والطريف في الأمر أن كلا الاثنين محقان في موقفهما بالقياس إلى العهد الزمني الذي يعبّر عنه كلّ منهما.. فالتوحيدي يتحدث عن الشعر في زمانه-القرن الرابع للهجرة- وكان أدب التكسب فعلاً طاغياً على شعر أهل ذلك الزمان، ولكن الشعر كفنٍ إنساني ليس بالضرورة أن يكون كما وصف التوحيدي من حيث جوهره كتعبير

لغوي من نوع خاصٍ راقٍ ..ولكن التوحيدي يعدّل من أحكامه بعض الشيء حين يشير إلى أن فنّ الشعر لاحق على فن النثر غير أن هذا التأخر كان تأخّر"ارتقاء" لا تراجع في رأيه..

ونلاحظ ثانياً أن التوحيدي يعتبر أن الصنعة تدخل في صياغة الشعر أكثر من النثر بما لا يقاس وخاصة فيما يتعلّق بالتقيّد بالأوزان والقوافي والنثر حرّ طليق من هذه القيود في حين أن دريد يحيى الخواجة لا يحسب سمة الخضوع للإيقاع الموسيقي-كالبحور والتقفية - نقيصة في الشعر بل ربما كانت الموسيقى أبلغ في تحقيق حالة الجمال.. وهكذا..

فهل نقول إن الناقد الحديث كان أكثر إنصافاً من الناقد القديم؟. ربّما!..

□□

–ηcŽiFzNJ

د. دريد يحيى الخواجة

المساءلة الوظيفية للمصطلح.. بين قطبي المنفعة والجمل..

لعلَّ..

دخول أي مصطلح أو (موجود) في حيز (الوجود)، يضع هذا المصطلح الموجود في موضع المساءلة الوظيفية

بل إن نقيض الوجود ذاته (العدم) لا يُعفى من هذه المساءلة التي تقف به عند حدود وظيفته الكبرى الكامنة في أنه إثبات للوجود من تحقق نفيه.

> ■-دخول أي مصطلح أو موجود في حيّز الوجود، يضع هذا المصطلح في موضع المساءلة الوظيفية

ولكن قانون الوظيفية –الذي يلح على الموجودات، ويتدخل بها بقوة وبسائلها واضعاً إياها في ميزان المنفعة كائنة ما كانت– رغم شموليته وتغلغله في كل المحاور الفلسفية والمعرفية والعلمية، إلا أنه يتدخل بحذر وريث في مصطلح غني عصيّ على التحديد، ذي حرية مقدسة على مرّ العصور.

ولعل خصوصية هذا المصطلح (الشعر) تكمن في أنه "واقعة جمالية".

والجمال ظلّ.. وإلى الآن.. سؤالاً محيراً يدور في فلك يتنازعه قطبان عنيدان أولهما المنفعة وثانيهما المتعة.. ولم يستطع قطب من الأقطاب أن يكون مركز هذا الفلك، أو أن يحدد وظيفة الجمال ويدخله في إطار الغاية أو في إطار الوسيلة.

ولعل اتفاقاً –لو حدث– بين القطبين– كان سيرضي ماهية الجمال التي تحمل في ذاتها المنفعة والمتعة في آن.

إثبات الوظيفة الشعرية من ادعاء نفيها- الوظيفة الجمالية:

لن يكون صعباً على الشعر أن يثبت وظيفته، لأنه ينطلق في إثبات وظيفته والدفاع عنها من النقطة التي يُهاجم بها، وهي أنه خبرة جمالية صرف.

إن هذا التعريف الذي يظن أنه جرّد الشعر من وظيفته، لينسبُ إليه أعظم الوظائف. "فالفن في جوهره خبرة من نوع خاص ليست بالحسية الذاتية ولا بالعقلية الموضوعية، هو خبرة جمالية، ولا يمكن فهم حقيقة الفن إن لم تُفهم طبيعة الخبرة الجمالية"(2)

وهنا يبرز سؤال مُلحّ.. ينطلق من الجمال والمتعة ليصل إلى المنفعة.

–فحواه:

"أليس للجمال منفعته كما أن للمنفعة جمالها"(3).

ولعل الرد على هذا السؤال يثبت أن وظيفة الشعر كامنة في ذاته.

فـ "ماهيّة الشيء توجد فيه"(4)

والمتعة الجمالية وسيلة الشعر للوصول إلى الغاية، فالجمال وسيلة الشعر إلى غاية الجمال "فهو أحد وسائل غرس الجمال في الوجود (كذلك فإن) من وسائل غرس الجمال الكبرى الصورة الشعرية"(5).

ولهذه الوسيلة خلقها المجتمع بدافع الحاجة إلى الالتذاذ وفي رأي أرسطو: "يبدو أن الشعر – على العموم– قد ولّده سببان وأن ذينك السببين راجعان إلى الطبيعة الإنسانية، فإن المحاكاة أمر فطري موجود للناس منذ الصغر، ثم إن الالتذاذ بالأشياء

المحكية أمر عام للجميع"(6).

ولكن هذه الوسيلة الجمالية التي خلقها المجتمع حملت على عاتقها رسائل كثيرة أدتها إلى المجتمعات مضمئة بتجليات جمالية لم تحرمها من جوهر الفكر والرسالة.

فالشعر فن.. والفن "تحرير للإنسان من الزمان"(7).

والأدب في حقيقته "بناء زماني يتحرر من الزمن وينطلق من إساره"(8).

■-أليس للجمال منفعته كما أن للمنفعة جمالها؟

والجمال لا يمتلك المنفعة فقط في نظر إليوت، بل إنه يرتقي ليصبح صراطاً للحياة "وإذا ما فقد الإنسان صراط الجمال.. مرض"(9).

وإذا كان الجمال الشعري يلتقي في مضمونه مع الفلسفة فما ذلك إلا في محمولٍ واحد مشترك هو أنها –(الفلسفة والشعر)– في صميمها "دعوة ونداء لإنقاذ روحه (للإنسان) وإخراجه من قبضة التحكم المادي والفيزيقي"(10).

وهنا تتبدى وظيفة الشعر المهمة التي تتطلع إلى التحرير، وهي وظيفة لا تختص بالشعر وحده، بل تمسه وتتقاطع معه بقدر ما تمس الفن وتتقاطع معه بعموميته.

وقد أكد الفلاسفة على دور الفن والتربية الجمالية "في عملية تحرير الإنسان من أسر القمع والاغتراب وشتى مظاهر شقاء الضمير الحديث"(11).

والفن تحرير "بسبب ما فيه من شمولية"(12).

والفن الشعري يقف مخلصاً للبشرية، بل إنه يناضل في سبيل تخليصها بما يمتلكه من الرؤية والرؤيا والقدرة الحدسية التنبئية، وتلك العين القادرة التي تستطيع أن تصل إلى الجوهر، وأن ترى مقولة الأشياء الصامتة التي لا تعطي سرها إلا إلى من يملك مفاتيح خزائنها الغيبية.

ومعظم علماء الجمال يميلون إلى "القول بأن عمل الفنان هو وحده الذي يسمح لنا بفهم الإنسان الحقيقي"(13).

إن عين الفنان المتعبة بإحساساتها الإنسانية المثقلة بجمالية طاغية، الحانية على الأشياء، عين تمد خيوط الحياة إلى كل ما تراه، ولهذا فإن غوته يقول: "الفنان يستكشف في الطبيعة ما لا تراه عين الإنسان العا[illegible]

وهو في رؤيته هذه:

"[illegible]"(15).

ولهذا.. فليس من الغريب أن يُقال:

"إن كثيراً من الغموض يكتنف شخصية الفنان"(16) الشاعر فهو: "ذلك المخلوق الذي لا يحيا لنفسه بل للآخرين"(17).

إنه يضع نفسه في مواجهة إنسانية معذَّبة، معذِّبة، ويتألق في همومه بوارق الأمل والإنقاذ بالمعرفة الحدسية التي تصل إلى يقينه دون أن يجد تفسيراً لها أو برهاناً عليها.

■-الشعر فن والفن تحرير للإنسان من الزمان

"[illegible]"(18).

وإذا كان الجمال "ليستهدف نزع العداوة من العالم"(19).

فلا بد من أن المقولة تصدق أيضاً على الشعر بأضوائه تحت عنوان الجمال الذي لا يقف عند حد نزع العداوة واستئصال كل ما يشوه وجه البشرية الجميل، بل إنه ينهض ليلم تلك الأشتات المبعثرة فيكون بذلك "سلاحاً لاستعادة الوحدة المفقودة"(20).

ولهذا فإن الشاعر يحاول دائماً أن يقدم إلينا مقولة الأشياء بشعره، ليكون شعره صوت الحياة الخفي وسرها وذلك اللحن الذي لا تستطيع المسامع المحمومة الممسوسة بمس السيرورة والاعتياد أن تلتقط اهتزازاته الخفية، بل إن اهتزازاته رعشة خفية تصل إلى مسامع متلهفة لجوهر الخفاء الذي ما إن يتبدى ويتجلى حتى يعود للخفاء مرة ثانية، ليظل الشاعر أسير اللحظات المتكشفة.. إنه بتلك اللحظات الأسيرة، يشتري حريته الأبدية.

إن مهمة الشاعر في الكشف عن غائية الوجود هي التي تمسح وجه أعماله بسحابة من الحزن العميق الشامخ.. لأنه ذلك

الباحث الدائم الذي يعود مبتئساً إذا ما استغلقت عليه نوايا الأشياء ذلك أن "تجربة الإنسان حين لا ترتبط بتفسير يكشف عن غائية الوجود وسرمديته لا بد أن تقترن بإحساس بالفقدان والضياع والألم"(21).

والشاعر أحق الناس بهذا الألم، لأنه أكثرهم بحثاً عن الغاية في شعره...

وهذا البحث أحد وظائف الشعر المهمة.. التي تبحث عن التفسير الوجودي لتركيبة الحياة.

وهذا التفسير.. ربما توصل إليه الشاعر متجاوزاً مراحل التجربة مستعيناً بالقدرة على الحدس" ملكة الإنسان الطبيعية التي تشكلت عبر آلاف السنين"(22).

والتي أصبحت مرهفة قادرة عند الشاعر المتأمل الذي يستعين أيضاً "القدرة على تفهم الأشياء بالحكمة دون التجربة"(23).

وهكذا فإن الهم الاجتماعي ممتد على صفحة الشعر، لا يحتاج إلى إثبات، فالشعر عندما ينطلق من أرض تتصدع تحت أقدامه، يحلق بعيداً ساحباً أرضه المتصدعة إلى آفاق لا تنتهي ليعيد بناءها هناك أفقاً جديداً!

ينطلق "بكثير من الاعتزاز بالنفس والثقة بالفن والإيمان بالجمال وهو يرى نفسه غاية لا وسيلة، وهو يحب أن يرقى إليه قراؤه حيث هو، ولا يحب أن ينزل إليهم حيث هم، وليس معنى هذا أن يستعلي عليهم أو يزدريهم أو يزورّ عنهم، وإنما معناه أنه يهبط إليهم فيشتق منهم مادته ويجني منهم حلوهم ومرهم"(24).

الشعر محلّق نحو عالم يبتغيه محرراً من كل ما ران على قلبه الصافي، وهو لهذا يتلمس "تلك النزاعات الجارية في الحياة حيث يتضح من خلالها جوهر العلاقات الإنسانية بوجه خاص"(25).

وهكذا أصبح انتماء الشعر إلى هموم أرضه القلقة مقياساً اعتبارياً في تقييمه ف "كلما عكس بصورة أعمق الاتجاهات الأساسية لمجتمعه، وكلما كان أكثر إحساساً ببرودتها كلما جاء عمله الإبداعي أرفع قيمة"(26).

■-الفن الشعري يقف مخلصاً للبشرية بما يمتلكه من الرؤية والرؤيا والقدرة الحدسية التنبئية.

والشاعر يجتهد في محاولة استعادة الوجود من حوله له ولإخوته من أبناء الأرض وحتى لو لم يقدم لنا أكثر من قصيدة شفافة كمرآة تنقل صورة جميلة، فإن لهذه الشفافية وظيفة التطهير للنفوس التي باغتسالها الجمالي تكون أقدر على أن تكون وهذا يعيدنا إلى رأي أرسطو في مهمة الفن والشعر بالتطهير والمحاكاة.. إذا كانت المحاكاة حاجة طبيعية للإنسان، فإنها حاجة ملحة جداً للإنسان الشاعر العبقري الذي يربطه إبداعه بالجنون أحياناً.. ولكن حركة هذا "العبقري تبدأ من تصدع الـ نحن"27.

وعبقريته أيضاً "متجهة إلى استعادة الـ نحن في تنظيم جديد"(28).

وهو في محاولته هذه محكوم عليه بالإخفاق غالباً، فالـ (نحن) تأبى الاجتماع في وحدة موجوديه تُرضي الشاعر، بل إن الشاعر قد يفشل أيضاً في إيجاد نفسه المتصدعة الضائعة لقد حاول شاعر معمّد بالألم –(السيّاب)– أن يلم شتات نفسه وكان "يحاول إيجاد ذاته دون جدوى"(29).

ولكن هذا الإخفاق في إيجاد ذاته، لم يقف دون محاولاته المتكررة المتجهة كفاً حانية تمسح آلام البشرية القاسية.. لقد غنى للقرى المعذبة.. للجوع في العراق.. لجيكور.. وكان يعرف كيف يوقظ السؤال الكبير في الأشياء الصغيرة الاعتيادية.

ولعل ما يقف وراء الشاعر دائماً في رحلته هذه هو القلق..

ولعل الشعر في بحثه وتساؤله، يحاول دائماً أن يجد الإجابة التي تملأ كفة ميزانه القلق إنه الأغنية التي تحاول بإيقاعها أن تتوازن مع العالم المضطرب، إنه يواجه القلق بهذه الترنيمة الجمالية، وبهذه الصورة الشعرية التي تفك ملامح العالم لتعيد ترتيبه أحلى وأبهى.

وإذا كان أفلاطون "يعزو قيام المجتمع إلى شعور الإنسان الفرد بعجزه عن الاكتفاء الذاتي"(30).

وإذا كان أرسطو يقرر أن "الإنسان مدني بطبعه وأن هدف صلته بالآخرين هو الخير والسعادة"(31) فإنه لا بد أيضاً لهذا الكائن الإنسان الوحيد على الأرض من حلم خارق ينطلق به هارباً من جدار الفناء والمستحيل والعجز، لا بد له من الشعر (الحلم والحقيقة)، ليواجه القلق.

فإذا كان الشعر ترنيمة غنائية صادقة فإنه "تلك الأغنية التي هي صورة من صور الاتزان أو هي انتصار على القلق"(32).

وبالتأكيد، فإن المسيرة الشعرية في مواجهة القلق لن يصل إلى لحظة الانتصار الكامل، لأنها تواجه حياة لا تكشف عن

وجهها مرةً واحدة، ولا تحتفظ به ذاته، إن هي كشف عليه..

ويظل القلق هاجساً يؤرق الشعر ويؤرق البشرية.

"[illegible]"(33).

ولهذا فإن وظيفة الشعر في الانتصار على القلق هي مرحلة دائمة في سبيل الوصول ورغم أن صورة الشعر قد تحمل ألوان الانتصار على القلق إلا أن ذلك الغليان الداخلي سيبقى في أعماق الشاعر دائماً حتى لو رأينا ملامح السكينة تطمئن على وجه قصائده.

[illegible]"(34)

والشعر بقلقه الجميل معتد بعذابه ورقته، وعلى الرغم من أنه استبعد من مدينة أفلاطون الفاضلة ورغم أنه خضع للقهر مرات وأرخى عنانه للريح مرات(35)، إلا أن جموحه المتوثب كان ينطلق به دائماً إلى الحرية.

ورغم أن الشعر وقع تحت سيطرة الملوك والأمراء في التاريخ الغربي القديم وكان يؤمئذ "سلعة يصدق عليها مبدأ العرض والطلب، وكان نفاقها بمقدار ميل الأمير إليها أو حاجته إليها أو قدرته على تقديرها واستساغتها"(36).

■-إن كثيراً من الغموض يكتنف شخصية الفنان الشاعر، فهو ذلك المخلوق الذي لا يحيا لنفسه بل للآخرين

إلا أن الشعر لم يحن رأسه أبداً بل ارتقى.. كما ارتقى مع المتنبي العظيم الذي كان "يهدي أكثر ممدوحيه غثاء شعره ويختص نفسه بالغناء الرائع يصوّر فيه حزنه وألمه وفخره ورضاه وسخطه"(37).

لقد عرف الشعر في ذاته تلك القدرة العظيمة ومن الشعراء قلب أحوالاً في زمانه بقصيدة أو ببيت شعر "(38).

والشعر بجماليته وقوته وطموحه يظل بماهيته ومنابعه محيّراً للعقول..

وتظل إيحاءاته لغزاً يكتسب جماليته من غموضه.

فهل هو تفجر عالم مكبوت في الداخل كما يظن فرويد(39) وعلى هذا فهل كانت ثورة عنترة(40) الشعرية رداً على اغترابه في قبيلة بيضاء تتنكر لغرابيها الأسود.

هل هو سلسلة متوارثة تنحدر إلينا من أسلافنا البدائيين"(41) كما يظن يونج ستظل الآراء متعددة ويصعب أن نحظى بإجابة موحدة عن الشعر، عن ذلك الوحي الغنائي المتعانق مع الغيب والوجود والعالم الحافل بمعاني الاتحاد والإشراق والاتصال والتحير والجوهر والبحث عن مثال متحد متصل بالشاعر الذي رآه وحده.

وبعد وصوله إلى الجوهر يمتد.. ليحقق الشمولية وهي إحدى وظائفه أيضاً.

إنه يتماهى مع الوجود..

الشعر بهذه السمة الامتدادية يعانق الوجود ويبتغي الشمول من خلال جزئياته الفنية الصغيرة..

عندما يحب المجنون ليلى "ويحب من الأسماء ما وافق اسمها.. وأشبهه أو كان منه مدانياً فإنه بهذا" ينفذ منها إلى الإنسانية"(42).

إلا أن مكمن الجمال في الشعر ليس جزءاً محدداً في الماهية.

■-إن مهمة الشاعر في الكشف عن غائية الوجود هي التي تمسح وجه أعماله بسحابة من الحزن العميق الشامخ

وهذا يعود بنا إلى رأي هيدجر : "إننا إذا حللنا قصيدة وجدنا الصور الشعرية والحدث والصياغة والوزن والقافية والأخيلة والصور ولم نجد عنصر الجمال، فالحقيقة الأبدية والخالدة هي أنه من طبيعة الجوهري أن يختفي والاختفاء هو جوهر الجمال أي أن ماهيته الجمال هي جمال الماهية.(43).

هذا هو الشعر.. مطهراً.. كاشفاً، ثائراً مغيراً.. يتطلع إلى الارتقاء والجوهر.. والشفافية والاتزان مع كفة القلق.

[illegible]..

وإذا كانت ماهيات الأفراد في مجتمع معين أو ضمن شرعية منه تتلاقى بقاسم (هام) وحافز للنشاط هو "المثل الأعلى".

فليس غريباً أن يكون الشعر سؤال البشرية الكبير عن المثال...

□

□ الهوامش والاحالات

1-د. نعيم اليافي: "الشعر بين الفنون الجميلة".- دمشق، اتحاد الكتاب العربي، 1980، ص5
2- د. مصطفى سويف: "الأسس النفسية للإبداع الفني -في الشعر خاصة" القاهرة دار المعارف، 1951م، من المقدمة لـ (يوسف مراد)، ص ز
3-د. زكريا إبراهيم: "الفنان والإنسان" القاهرة، مكتبة غريب، ص113
4-العبارة لـ (أرسطو).. وردت في كتاب: "أساسيات علم النفس لـ "د. إبراهيم وجيه محمود"، القاهرة، دار المعارف، 1979م، ص8
5-مجاهد عبد المنعم مجاهد: "جدل الجمال والاغتراب" القاهرة، مكتبة أنجلو المصرية، 1965م، ص174، ملاحظة: الجملة بين (وكذلك فإن) ليست من المقبوس.
6-أرسطو طاليس: "في الشعر"، ترجمة متى بن يونس، تحقيق ومراجعة د. شكري عياد القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، 1967م، ص36
7-د. حسيني عبد الجليل يوسف: "الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي"، بيروت، دار الاتحاد العربي، مكتبة النهضة، ص17-18
8-د. حسيني عبد الجليل يوسف: "الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي"، بيروت، دار الاتحاد العربي، مكتبة النهضة، ص17-18
9-مجاهد عبد المنعم مجاهد، جدل الجمال والاغتراب، ص10
10-مجاهد عبد المنعم مجاهد، "الفلسفة والحنين إلى الوجود "القاهرة، دار الثقافة والنشر والتوزيع، 1990م، ص128
11-د. زكريا ابراهيم، "الفنان والإنسان"، ص128
12-مجاهد عبد المنعم مجاهد: "الإنسان والاغتراب" دمشق 1985م، ص8
13-د. زكريا "إبراهيم: "الفنان والإنسان" ص43
14-مجاهد عبد المنعم مجاهد: "جدل الجمال والاغتراب"، ص135
16-د. عز الدين اسماعيل: "التفسير النفسي للأدب" القاهرة، دار المعارف، 1963م، ص27
17-د. زكريا إبراهيم، "الفنان والإنسان" ص32
18-نفسه ص135
19-الرأي لـ "ماركيوز".. الفيلسوف صاحب كتاب "العقل والثورة" ورد في كتاب: "جدل الجمال والاغتراب"، ص109
20-الرأي لـ "شيلر" ورد في كتاب: "جدل الجمال والاغتراب" ص69
21-د. حسني عبد الجليل يوسف: "الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي"، ص8
22-محمد سعيد مضية: "البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني"، مقالات مترجمة عن الانجليزية لـ " Yakovliu" عمان، دار ابن رشد، 1986م، ص3
23-زهدي جاد الله "أصول علم النفس في الأدب العربي القديم" بيروت، 1978م، ص22
24-د. طه حسين: "خصام ونقد" بيروت، دار العلم للملايين، ط7ص35
25-محمد سعيد مضية: "البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني" ص15
26-نفسه، ص52
27-د. مصطفى سويف: "الأسس النفسية في الإبداع الفني" ص125
28-نفسه، ص145
29-أحمد عودة الشقيرات: "الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب" الأردن، عمان، 1978م، ط1، ص6
30-محمد عبد المنعم نور: "الإنسان ومجتمعه" القاهرة، دار المعرفة، 1987م ط ص17
31-نفسه، ص18
32-د. زكريا إبراهيم: "الفنان والإنسان"، ص19
33-د. زكريا إبراهيم: "مشكلة الإنسان" القاهرة، مكتبة مصر، 1959م، ط1، ص6-7

34-د. زكريا إبراهيم، "الفنان والإنسان"، ص39
35-د. إحسان عباس "تاريخ الأدب العربي عصر الطوائف والمرابطين"، ص71
36-د. طه حسين، "خصام ونقد"، ص26

37-د. إميليو غرسيه غومث: "الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه"، ترجمة د. حسن مؤنس، القاهرة، 1956م، ط2، ص51 وقد أشار إميليو إلى أثر قصيدة الشاعر الزاهد (الإلبيري) في ثورة أهل غرناطة على اليهود..
38-د. مصطفى سويف: "الأسس النفسية للإبداع الفني"، ص18
39-أحمد الشقيرات: "الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب ص24".
40-د. مصطفى سويف: "الأسس النفسية للإبداع الفني.."، ص18
41-مجاهد عبد المنعم مجاهد: "جدل الجمال والاغتراب"، ص147
42-نفسه، ص180-181.

□□□

صــدر

ù –ŋŽüù ŬĈĦəŬbüę ŭ DŒž 5N

الملفــوظيـــة

دراسة.......................................ترجمة: قاسم المقداد

إعداد :د. عزت السيد أحمد

> ■- صاحب الامتاع والمؤانسة يصر على حق المفكر أن يتعصب لآرائه ومواقفه ونظرياته.

بهذهِ التّساؤلاتِ يَبدأُ الوزيرُ أبو عَبْدِ اللّهِ العارضُ ليلتَهُ الخامسةَ والعشرينَ مع أبي حيّان التّوحيديّ، طالباً مِنْهُ أنْ يُجيبَ عَنْها، والحقُّ أنَّ مسألةَ المُفاضلةِ بينَ النّثرِ والشعرِ سابقةٌ على التّوحيديّ وعصرِه بما يَنُوفُ عن قرنين؛ وُلِدَتْ مع نشأةِ عُلومِ اللُّغةِ: النّحوِ والبيانِ والبلاغةِ... وظلّتْ عالقةً بوصفِهِ مُشكلةً إلى ما بعْدِ عصرِ مُفكّرِنا بقُرونٍ أيضاً، بَلْ إنّها لم تزلْ معلّقةً إلى الآن، ولكن على أشكالٍ وأسسٍ جديدةٍ مِنَ المفاضلةِ والمقارنةِ!!

ولِذلكَ، كثيراً ما كانتْ تطرحُ هذهِ المشكلةُ على بساطِ النّقاشِ والحِوارِ في مجالسِ العِلْمِ والأدبِ وحَلقاتِهما الّتي كانتْ مُنتشرةً في تلكَ الفترةِ انتشاراً واسعاً، فانقسمَ المُفكرونَ إلى فريقينِ رئيسينِ أحدُهُما يُناصِرُ الشّعرَ والآخرُ يناصرُ النّثرَ، وربّما تطرّفَ كثيرٌ من الفريقينِ في آرائِهِمَا. والتزمَ فريقٌ ثالثٌ موقفَ الإنصافِ مِنْ حيثُ أقرَّ كُلُّ فريقٍ فيما ذهبَ إليه، وليُؤكّدَ مِنْ ثمّ أنّ المُفاضلةَ في الأساسِ غيرُ لازمةٍ، ولعلّها غيرُ مسوّغةٍ لأنّ لِكُلِّ فنٍّ خصائصَهُ وطرائقَهُ ومشاكلَهُ وأساليبَهُ وصورَهُ وتعابيرَهُ... ولِكُلٍّ مِنْهُما محاسِنُهُ ومثالِبُهُ، وإن جازتِ المفاضلةُ جازتْ في بعضِ الأوجهِ لا كلّها.

لقدْ فضّلَ صاحبُ "الإمتاعِ والمؤانسةِ" أنْ يقفَ معَ هذا الفريقِ الأخيرِ لأنّهُ الأقربُ إلى الحقِّ والصّوابِ، ولذلكَ عندما أجابَ الوزيرَ عنْ أسئلتِهِ بدأ بالحيادِ الإيجابيِّ وختمَ بهِ، إذْ بيّنَ أنّ مادّةَ الفنّينِ وأداتَيهما واحدةٌ بالأصلِ، وبقدرِ إجادةِ استخدامِ هذهِ المادّةِ والقُدرةِ على تطويعِها بما يلائمُ الطّبعَ وينبثقُ مِنْ عفويّتِهِ تكونُ المفاضلةُ في كلٍّ منهما على حدةٍ بالدّرجةِ الأولى وبينهما منْ جهةٍ ثانيةٍ، ليعرضَ في أثناءِ ذلكَ -بينَ البدايةِ والنّهايةِ- آراءَ أنصارِ الاتّجاهينِ دُونَ أيِّ تدخُّلٍ أو تعليقٍ يفسدُ عرضَ الآراءِ أو يُشوّهُها، حتّى لتشعرَ لدى عرضِهِ آراءَ أنصارِ النّثرِ أنّهُ منهم، وعند سردِهِ أفكارَ أصحابِ الشّعرِ أنّهُ بينهمْ، وهذهِ سمةُ الأديبِ العالمِ الحقِّ الّذي يتسلّحُ بالنّزاهةِ ويتسامى بالموضوعيّةِ في التّعاملِ معَ الآخرِ فيفهمُهُ كما هُوَ لا كما يحلو لمثلِهِ أن يقودَ فهمَهُ، ثمّ بعدَ ذلكَ يحاورُهُ، يناقشُهُ، ينقدُهُ، ينقضُهُ، يؤيّدُهُ... وهذا ما يرتبطُ بمدى اقتناعِهِ بهذا الآخرِ أو عدمِ اقتناعِهِ بهِ.

ضرورة الموضوعيّة

نعمْ، يحقُّ للمفكِّرِ أن يتعصّبَ لآرائهِ ومواقفه ونظريّاتهِ، ولكنْ لا يحقُّ لهُ أنْ يشوِّهَ فكرَ الآخرِ، ولا أنْ يفهمهُ على طريقتهِ أو انطلاقاً منْ عقائديّتهِ الّتي تهيمنُ عليهِ... إنّ الأمرَ يحتاجُ إلى نزاهةٍ وموضوعيّةٍ، وهذا ما كانَ عليهِ أبو حيّان التّوحيديُّ، وأكّدهُ، وانطلق منهُ في عرضِ إجابته، ولذلك ينعى على المتعصّبينَ تطرُّفهُم المبالغَ فيه؛ الّذي أبعدهمْ عنِ الحقِّ، وألصقهمْ بالمغالطةِ، وأنأاهمْ عن التّواضعِ، وقرّبهمْ مِنَ المكابرةِ. ليؤكّد ضرورةَ الاعتدالِ في فهمِ الآخرِ وعدمِ بخسهِ حقّهُ، دُونَ أنْ ينفي ما للتّطرُّفِ المقبولِ؛ الاعتزازِ بالرّأيِ والتّمسُّك به والدّفاعِ عنهُ، منْ فوائدَ جمّةٍ وجليلةٍ، ولكنّه لمّا وجدَ أنّ المغالاةَ في التّطرُّفِ "ناشئةٌ من الطّبائعِ المختلفةِ" ذهبَ إلى أنّ القضاءَ عليها أمرٌ غيرُ ممكنٍ، وفي ذلك يقولُ[1]:

[illegible]

■- الكلام ينبعث في أول مبادئه إما من عفو البديهة، وإما من كدّ الرويّة، أو مركبا منهما.

وحدة الأصل

يتّفق أبو حيّان مع أستاذهِ أبي سليمان في أنّ أصلَ الفنّينِ واحدٌ من حيثُ قيامهما بالكلامِ "والكلامُ ينبعثُ في أوّلِ مبادئه إمّا من عفوِ البديهةِ، وإمّا منْ كدِّ الرّويّة، وإمّا أنْ يكونَ مركّباً منهما، وفيهِ قواهما بالأكثرِ والأقلِّ؛ ففضيلةُ عفوِ البديهةِ أنّهُ يكونُ أصفى، وفضيلةُ كدِّ الرويّةِ أنّهُ يكونُ أشفى، وفضيلةُ المركّبِ منهما أنّهُ يكونُ أوفى. وعيبُ عفوِ البديهةِ أنْ تكونَ صورةُ العقلِ فيه أقلَّ، وعيبُ كدِّ الرّويّةِ أن تكون صورةُ الحسِّ فيه أقلَّ، وعيبُ المركّبِ منها بقدرِ قسطهِ منهُما؛ الأغلبُ والأضعفُ، على أنّهُ إنْ خلصَ هذا المركّبُ من شوائبِ التّكلُّف، وشوائنِ التّعسُّفِ، كان بليغاً مقبولاً رائعاً حلواً؛ تحتضنهُ الصُّدورُ، وتختلسُهُ الآذانُ، وتنتهبهُ المجالسُ، ويتنافسُ فيهِ المنافسُ بعدَ المنافسِ. والتّفاضُلُ الواقعُ بين البلغاءِ في النّظمِ والنّثرِ إنّما هو في هذا المركّبِ الّذي يسمّى تأليفاً ورصفاً. وقد يجوزُ أنْ تكونَ صورةُ العقلِ في البديهةِ أوضحَ، وأنْ تكونَ صورةُ الحسِّ في الرّويّةِ ألوحَ، إلاّ أنّ ذلكَ من غرائبِ آثارِ النّفسِ ونوادرِ أفعالِ الطّبيعةِ، والمدارُ على العمودِ الّذي سلفَ نعتهُ، ورسا أصلهُ"[3].

يبدو من خلالِ هذا النّصِّ أنّ التّوحيديَّ لا يميلُ إلى القطعِ والبتِّ في أفضليّةِ أحدِ الفنّينِ على الآخرِ أو في قصورِ أحدهما مقارنةً مع الثّاني، ذلكَ أنّ مادّةَ الفنّينِ واحدةٌ وهيَ الكلامُ، وصوغُ الكلامِ يكونُ في طريقينِ مستقلّينِ نظريّاً غيرِ منفكّينِ عمليّاً، ولكلِّ طريقٍ محاسنهُ ومعايبهُ، وبقدرِ التّمكُّنِ من تلافي النّقائصِ واقتناصِ المحاسنِ لدى التّركيبِ يكونُ الجمالُ والبهاءُ في الفنِّ، ولذلكَ قدْ يكونُ منَ النّثرِ ما يفضلُ الشّعرَ، وقدْ يكونُ منَ الشّعرِ ما يفضلُ النّثرَ، وهذا ما يصحُّ في السّلبِ بالضّرورةِ، بلْ الأصحُّ القولُ إنّ المفاضلةَ بين نصوصِ الفنِّ الواحدِ إنّما تكونُ على هذا الأساسِ.

■- الكتب القديمة والحديثة النازلة من السماء على ألسنة الرسل بالتأييد الإلهي كلها منثورة مبسوطة متباينة الأوزان.

أنصار النّثر

يعرضُ التّوحيديُّ آراءَ أنصارِ النّثرِ فيقولُ: "سمعتُ أبا عابدٍ الكرخيَّ صالحَ بن عليٍّ يقولُ النّثرُ أصلُ الكلامِ، والنّظمُ فرعهُ؛

---

[1] أبو حيّان التّوحيدي: الإمتاع والمؤانسة-ج2- ص131.
[2] صمداً للغاية: أي قصداً إليها. لسان العرب- صمد.
[3] أبو حيّان التّوحيدي: الإمتاع والمؤانسة - ج2- ص 132

والأصلُ أشرفُ من الفرعِ، والفرع أنقصُ منَ الأصلِ؛ لكنْ لكلِّ واحدٍ منهما زائناتٌ وشائناتٌ، فإمّا زائناتُ النّثرِ فهي ظاهرةٌ، لأنّ جميعَ الناسِ في أوّلِ كلامهمْ يقصدونَ النّثر، وإنّما يتعرّضون للنّظمِ في الثّاني بداعيةٍ عارضةٍ، وسببٍ باعثٍ،، وأمرٍ معيّنٍ.

قال: ومنْ شرفِهِ أيضاً أنّ الكتبَ القديمةَ والحديثةَ النّازلةَ منَ السماءِ على ألسنةِ الرّسلِ بالتّأييدِ الإلهيّ مع اختلافِ اللّغاتِ كلّها منثورةٌ مبسوطةٌ، متباينةُ الأوزانِ، متباعدةُ الأبنيةِ، مختلفةُ التّصاريفِ، لا تنقادُ للوزنِ، ولا تدخلُ في الأعاريضِ؛ هذا أمرٌ لايجوزُ أن يقابلهُ ما يدحضهُ، أو يعترضَ عليه بما يحرضهُ[4].

قالَ: ومنْ شرفِهِ أيضاً أنّ الوحدةَ فيهِ أظهرُ، وأثرها فيهِ أشهرُ، والتكلّفَ منهُ أبعدُ، وهو إلى الصّفاءِ أقربُ، ولا تُوجدُ الوحدةُ غالبةً على شيءٍ إلاّ كان ذلكَ دليلاً على حسنِ ذلك الشّيءِ وبقائهِ، وبهائهِ ونقائهِ.

قال: ومنْ فضيلةِ النّثرِ أيضاً كما أنّه إلهيٌّ بالوحدة، كذلك هو طبيعيٌّ بالبداءةِ، والبداءةُ في الطّبيعيّاتِ وحدةٌ، كما أنّ الوحدةَ في الإلهيّات بداءةٌ، وهذا كلامٌ خطيرٌ.

قال: ألا ترى أنّ الإنسانَ لا ينطقُ في أوّلِ حالهِ من لدنْ طفوليّتهِ إلى زمانٍ مديدٍ إلاّ بالمنثورِ المتبدّدِ، والميسورِ المتردّدِ، ولا يلهمُ إلاّ ذاك، ولا يناغي إلاّ بذاك؛ وليسَ كذلكَ المنظومُ، لأنّهُ صناعيٌّ، ألا ترى أنّه داخلٌ في حصارِ العروضِ وأسرِ الوزنِ وقيدِ التّأليفِ، مع توقّي الكسرِ، واحتمالِ أصنافِ الزّحافِ، لأنّهُ لمّا هبطتْ درجتهُ عنْ تلكَ الرّبوةِ العاليةِ دخلتْهُ الآفةُ منْ كلِّ ناحيةٍ.

قالَ: فإنْ قيلَ إنّ النّظمَ قدْ سبقَ العروضَ بالذّوقِ، والذّوقُ طباعيٌّ، قيلَ في الجوابِ: الذّوقُ وإنْ كانَ طباعيّاً فإنّهُ مخدومُ الفكرِ، والفكرُ مفتاحُ الصّنائعِ البشريّةِ، كما أنّ الإلهامَ مستخدمٌ للفكرِ، والفكرُ مفتاحُ الأمورِ الإلهيّةِ.

■- الذوق وإن كان طباعياً فإنه مخدوم الفكر، والفكر مفتاح الصنائع البشرية.

قال: ومنْ شرفِ النّثرِ أيضاً أنّه مبرأٌ منَ التكلّفِ، منزّهٌ عن الضّرورةِ، غنيٌّ عنِ الاعتذارِ والافتقارِ، والتّقديمِ والتّأخيرِ، والحذفِ والتّكريرِ، وما هوَ أكثرُ من هذا ممّا هوَ مدوّنٌ في كتبِ القوافي والعروضِ لأربابها الّذين استنفدوا غاياتهمْ فيها.

وقال عيسى الوزيرُ: النّثرُ منْ قبلِ العقلِ، والنظمُ من قبلِ الحسِّ، ولدخولِ النّظم في طيِّ الحسّ دخلتْ عليه الآفةُ، وغلبتْ عليهِ الضرورةُ، واحتيجَ إلى الإغضاءِ عمّا لا يجوزُ مثلهُ في الأصلِ الّذي هو النّثرُ.

وقالَ ابنُ طرّاوة[5]– وكانَ منْ فصحاءِ أهلِ عصرهِ بالعراقِ: النّثرُ كالحرّةِ، والنّظمُ كالأمةِ، والأمةُ قدْ تكونُ أحسنَ وجهاً، وأدمثَ شمائلَ، وأحلى حركاتٍ؛ إلاّ أنّها لا توصفُ بكرمِ جوهرِ الحُرّةِ ولا بشرفِ عرقها وعتقِ نفسها وفضلِ حيائها.

وقال: ولشرفِ النّثرِ قال اللّه تعالى في التّنزيلِ: "إذا رأيتَهم حَسِبتَهم لؤلؤاً منثورا"[6]

ولم يقلْ: لؤلؤاً منظوماً؛ ونجومُ السماءِ منتثرةٌ وإنْ كان انتثارها على انتظامٍ، إلاّ أنّ نظامها في حدِّ العقلِ، وانتثارها في حدِّ الحسّ، " لأنّ الحكمةَ إذا غطّيتْ نفسها كانت الغلبةُ للصّورة القائمة بالقدرة".

وقال أحمدُ بنُ محمّدٍ كاتبُ ركنِ الدّولةِ[7]: الكلامُ المنثورُ أشبهُ بالوشي، والمنظومُ أشبهُ بالنيرِ[8] المخطّط، والوشيُ يروقُ ما لا يروقُ غيرهُ.

ويُقالُ: كُنّا في نثارِ فلانٍ، ولا يقالُ: كنّا في نظامِ فلانٍ.

وقالَ ابنُ هندو[9] الكاتبُ: إذا نظرَ في النّظمِ والنّثرِ على استيعابِ أحوالهما وشرائطهما، والاطّلاعِ على هواديهما وتواليهما كانَ أنّ المنظومَ فيه نثرٌ منْ وجهٍ، والمنثورَ فيهِ نظمٌ منْ وجهٍ، ولولا أنّهما يستهمانِ هذا النّعتَ لما ائتلفا ولا اختلفا.

وقالَ ابنُ كعبٍ الأنصاريُّ[10]: من شرفِ النّثرِ أنّ النّبيّ صلى اللّه عليه وسلم لمْ ينطقْ إلاّ بهِ آمراً وناهياً، ومستخبراً

---

(4) يحرضه: أي يفسده. لسان العرب- حرض.
(5) هو المعافى بن زكريا النّهرواني.
(6) القرآن الكريم: سورة الإنسان- الآية 19.
(7) أغلب الظن أنّه ابن ثوابه.
(8) النيرُ: القصبُ والخيوط إذا اجتمعت، والنّير العلم، وفي الصّحاح: علم الثّوب ولحمته أيضاً. لسان العرب- نير.
(9) ابن هندو: هو علي بن الحسين أبو الفرج بن هندو الكاتب الأديب الشّاعر. كان أحد كتّاب الإنشاء في ديوان عضد الدّولة، وكان متفلسفاً له مؤلّفات طبع منها الكلم الرّوحانيّة. كان حيًّا نحو سنة بضع عشرة وأربعمئة. له ترجمة في: يتيمة الدّهر -ج3- ص 393-396، فوات الوفيات- ج3- ص13؛ الأعلام- ج4- ص 278.
(10) ابن كعب الأنصاري: هو أبو الحسن عليّ بن كعب الأنصاري المعتزلي. وصفه التّوحيديُّ في الصّداقة والصّديق بأنّه "الدّاهية التي لا ترام"(ص39) وفي البصائر والذخائر(ق) بقوله: "كان أديباً متكلّماً جاحظيًّا حافظاً، وكان يذهب مذهب ابن الإخشيد"

ومخبراً، وهادياً وواعظاً، وغاضباً وراضياً، وماسلبَ النَّظمَ إلاّ لهبوطهِ عنْ درجةِ النَّثرِ، ولا نزَّهَ عنهُ إلاّ لما فيه من النَّقصِ، ولو تساويا لنطقَ بهما، ولمَّا اختلفا خُصَّ بأشرفهما الَّذي هوَ أجولُ في جميعِ المواضيعِ، وأجلبُ لكلِّ ما يطلبُ من المنافعِ.

فهذا قليلٌ منْ كثيرٍ ممَّا يكونُ تبصُّرةً لباغي هذا الشَّأنِ، ولمن يتوخَّى حديثهُ عندَ كلِّ إنسانٍ»[11].

« وقالَ لنا الأنصاريُّ: سمعتُ ابن ثوابة [12]الكاتبَ يقولُ: لو تصفَّحنا ما صارَ إلى أصحابِ النَّثرِ منْ كتَّابِ البلاغةِ، والخطباءِ الَّذين ذبُّوا عن الدَّولةِ، وتكلَّموا في صنوفِ أحداثها وفنونِ ما جرى اللَّيلُ والنَّهارُ به، ممَّا فتقَ بهِ الرَّتقَ، ورتقَ بهِ الفتقُ، وأصلحَ بهِ الفاسدُ، ولمَّ بهِ الشَّعثُ، وقرَّبَ بهِ البعيدُ، وبعَّدَ بهِ القريبُ، وحُقِّقَ بهِ الحقُّ، وأبطلَ بهِ الباطلُ، لكانَ يُوفي على كلِّ ماصار إلى جميعِ ما قالَ الشِّعرُ ولاكَ القصيدُ، ولهجَ بالقريضِ، واستماحَ بالمرحمةِ؛ ووقفَ موقفَ المظلومِ، وانصرفَ انصرافَ المحرومِ؛ وأينَ منْ يفتخرُ بالقريضِ، ويدلُّ بالنَّظمِ، ويباهي بالبديهةِ، منْ وزيرِ الخليفةِ، ومنْ صاحبِ السِّرِّ، وممَّن ليسَ بينَ لسانهِ ولسانِ صاحبهِ واسطةٌ، ولا بينَ أذنهِ وأذنهِ حجابٌ؟! ومتى قامَ وزيرٌ لشاعرٍ للخدمةِ أو للتكرمةِ؟! ومتى قعدَ وزيرٌ لشاعرٍ على رجاءٍ وتأميلٍ؟! بلْ لاترى شاعراً إلاّ قائماً بينَ يدي خليفةٍ أو وزيرٍ أو أميرٍ باسطَ اليدِ، ممدودَ الكفِّ، يستعطفُ طالباً، ويسترحمُ سائلاً؛ هذا مع الذِّلَّةِ والهوانِ، والخوفِ من الخيبةِ والحرمانِ، وخطرِ الرَّدِّ عليهِ في لفظٍ يمرُّ، وإعرابٍ يجري، واستعارةٍ تعرضُ، وكنايةٍ تعترضُ، ثمَّ يكونُ مقليًّا مشيناً بما يُظنُّ بهِ من الهجاءِ الَّذي رُبَّما دلاَّه في حومةِ الموتِ، وقدْ برَّأَ اللَّه تعالى بإحسانهِ القديمِ ومنِّه الجسيمِ صاحبَ البلاغةِ منْ هذا كلِّهِ، وكفاهُ مؤونةَ الغدرِ، والضَّررَ فيهِ.

قالَ: وكانَ ابنُ ثوابةَ إذا جالَ في هذهِ الأكنافِ لا يلحقُ شأوهُ، ولا يشقُّ غبارهُ، ولا يطمعُ في جوابهِ»[13].

على ضوءِ ما سبقَ نستطيعُ القولَ إنَّ أبا حيَّان يكثِّفُ فضائلَ النَّثرِ على الشِّعرِ، باسمِ أنصارهِ، في النِّقاطِ التَّاليةِ[14]:

■- الالهام أيضاً مستخدم للفكر، والفكر مفتاح الأمور الإلهية

أولاً: *النَّثر أصلُ الكلامِ، والنَّاسُ تلجأ إليهِ للتَّعبيرِ عنْ أفكارها وعواطفها... أمَّا الشِّعرُ فهو فرعٌ منْ أصلٍ ولا يلجأ إليهِ إلاّ عنْ ضرورةٍ أو حاجةٍ.*

ثانياً: *النَّثر بعيدٌ عن الصَّنعةِ، قريبٌ من سلاسةِ الطَّبعِ، فهو بذلكَ أقربُ إلى الفنِّ؛ "إنَّ منْ شرفِ النَّثرِ أنَّه مبرَّأٌ منَ التَّكلُّفِ، منزَّهٌ عن الضَّرورةِ، غنيٌّ عنِ الاعتذارِ والافتقارِ، والتَّقديمِ والتَّأخيرِ، والحذفِ والتَّكريرِ...".*

أمَّا الشِّعرُ فهو صناعيٌّ، "داخلٌ في حصارِ العروضِ وأسرِ الوزنِ وقيدِ التَّأليفِ، مع توقِّي الكسرِ واحتمالِ أصنافِ الزِّحافِ".

ثالثاً: *النَّثر بريءٌ من التَّزلُّفِ والتَّكسُّبِ أمام الخلفاءِ والوزراءِ، بخلافِ الشَّاعرِ الَّذي لا نراه إلاّ قائماً، باسطَ اليدِ، ممدودَ الكفِّ.*

رابعاً: *الوحدةُ في النَّثرِ واضحةٌ، وهي منْ عناصرِ العملِ الفنِّيِّ الجميلِ، وهو في وحدتهِ إلهيٌّ، وسببُ وحدتهِ في كونهِ طبيعيٌّ بالبداءةِ، وهو منْ قبلِ العقلِ، فيما النَّظمُ حسِّيٌّ، "ولدخولِ النَّظمِ في طيِّ الحسِّ دخلتْ عليهِ الآفةُ، وغلبتْ عليهِ الضَّرورةُ، واحتيجَ إلى الإغضاءِ عمَّا لا يجوزُ مثلهُ في الأصلِ الَّذي هو النَّثرُ".*

خامساً: *النَّثر أشرفُ منَ الشِّعرِ لأنَّ الكتبَ السَّماويَّةَ نزلتْ بهِ، والنَّبيُّ تعاملَ بالنَّثرِ ولمْ يتعاملْ بالشِّعرِ.*

لا نريدُ أنْ نخوضَ في نقدِ هذهِ الادِّعاءاتِ فليسَ هذا مكانها، ولكنْ لا بدَّ منَ الإشارةِ إلى أنَّها كلَّها، وفقَ المنظورِ الَّذي مهَّدَ بهِ أبو حيَّان، لا تعدُو كونَها مزاعمَ تفتقرُ إلى الأسسِ السَّليمةِ، لأنَّ أساسَ المفاضلةِ بينها غيرُ سليمٍ ولا قويمٍ.

انصار الشِّعر

أمَّا الشِّعرُ أو النَّظمُ فلهُ أنصارهُ الَّذينَ ذادوا عنهُ، وكشفوا عنْ خصائصهِ، ومزاياهُ، ومحاسنهُ، مفضِّلينَ إيَّاهُ بها على النَّثرِ،

(ج2-ص 27). وابن الإخشيد هو أبو بكر أحمد بن علي بن معجور أحد شيوخ المعتزلة. توفي سنة 326هـ. الفهرست- ص 220.

[11] أبوحيان التَّوحيدي: الإمتاع والمؤانسة- ج2- ص 132- 135.

[12] ابن ثوابة: هو أبو العبّاس بن محمد بن خالد بن ثوابة الكاتب المشهور. توفي سنة 273هـ/ 884م أو 277هـ/ 890م. ترجمته في الفهرست- ص 187، معجم الأدباء- ج18- ص 96.

[13] أبو حيّان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة- ج2 ص 137- 138.

[14] أورد الدّكتور عفيف بهنسي معظم هذه النّقاط في كتابه: فلسفة الفنّ عند التّوحيدي- ص 116. وقد شابهناه فيها، وحافظنا على لفظه في جلّها وإن كنّا معاً لم نجتهد فيها لوضوحها في نصّ التّوحيديّ.

ويمكنُ إجمالها على نحوِ ما أوردها التّوحيديُّ فيما يلي[15]:

أولاً: *صحيحٌ أنّ الشّعرَ لاحقٌ على النّثرِ ولكنّ هذا التّأخّر تأخّر ارتقاءٍ لا تأخّر تخلّفٍ، فالشّعر فنٌّ مستقلّ له أصوله وقواعده وأسرارُه، وله مكانةٌ لا يستطيعُ أن يرقى إليها إلى المجيدون.*

ثانياً: *الشّعْر موسيقى، وليسَ للنّثرِ بالموسيقى عهدٌ، ولذلكَ فالشّعْر وحدَه الّذي يغنّى، "والغناءُ معروفُ الشّرفِ، عجيبُ الأثرِ، عزيزُ القدرِ، ظاهرُ النّفعِ في معاينةِ الرّوحِ، ومناغاةِ العقلِ، وتنبيهِ النّفسِ، واجتلابِ الطّربِ، وتفريجِ الكُربِ، وإثارةِ الهِزّةِ، وإعادةِ العزّةِ، وإذكارِ العهدِ...." [16].*

ثالثاً: *الشّعْر أقربُ إلى النّفوسِ وأكثر شعبيّةً وحكمةً، فللشّعراءِ حليةٌ وليسَ للبلغاءِ مثلُها. وفي تفصيلِ ذلكَ يقولُ أبو حيّان:*

"وأمّا ما يفضّلُ بهِ النّظمُ على النّثرِ فأشياءُ سمعناها منْ هؤلاءِ العلماءِ الّذين كانتْ سماءُ علمهم دروراً، وبحرُ أدبهمْ متلاطماً، وروضُ فضلهمْ مزدهراً، وشمسُ حكمتهمْ طالعةً، ونارُ بلاغتهمْ مشتعلةً، وأنا آتي على ما يحضرني من ذلكَ، منسوباً إليهمْ، ومحسوباً لهمْ، ليكونَ حقُّهم بهِ مقضيّاً، وذكرهمْ على مرِّ الزّمانِ طريّاً.

قال السّلاميُّ [17]: منْ فضائلِ النّظمِ أنْ صارَ لنا صناعةً برأسِها، وتكلّمَ النّاسُ في قوافيها، وتوسّعوا في تصاريفها وعروضِها، وتصرّفوا في بحورِها، واطّلعوا على عجائبِ ما استخزنَ فيها من آثارِ الطّبيعةِ الشّريفةِ، وشواهدِ القدرةِ الصّادقةِ، وما هكذا النّثرُ، فإنّه قصّرَ عنْ هذهِ الذروةِ الشّامخةِ، والقلّةِ العاليةِ، فصارَ بذلكَ بذلةً لكافّةِ النّاطقينَ منَ الخاصّةِ والعامّةِ، والنّساءِ والصّبيانِ.

وقالَ أيضاً: منْ فضائلِ النّظمِ أنّهُ لا يغنّى ولا يحدى إلاّ بجيّدِه، ولا يؤهّلُ للحنِ الطّنْطنةِ [18]، ولا يحلّى بالإيقاعِ الصّحيحِ غيرُه، لأنّ الطّنْطناتِ والنّقراتِ، والحركاتِ والسّكناتِ، لا تتناسبُ إلاّ بعدَ اشتمالِ الوزنِ والنّظمِ عليها، ولو كانَ فعلَ هذا بالنّثرِ كانَ منقوصاً، كما لو لم يفعلْ هذا بالنّظمِ لكانَ محسوساً؛ والغناءُ معروفُ الشّرفِ عجيبُ الأثرِ... وما لا يُحصى عددهُ.

ويقالُ: ما أحسنَ هذهِ الرّسالةَ لو كانَ فيها بيتٌ من الشّعرِ، ولا يقالُ: ما أحسنَ هذا الشّعرَ لو كان فيهِ شيءٌ من النّثرِ، لأنّ صورةَ المنظومِ محفوظةٌ، وصورةَ المنثورِ ضائعةٌ.

وقالَ ابنُ نباتة [19]: منْ فضلِ النّظمِ أنّ الشّواهدَ لا توجدُ إلاّ فيهِ، والحججَ لا تؤخذُ إلاّ منهُ، أعني أنّ العلماءَ والحكماءَ والفقهاءَ والنّحويّين واللّغويّين يقولون: "قالَ الشّاعرُ"، و "هذا كثيرٌ في الشّعرِ"، و "الشّعرُ قدْ أتى بهِ"، وعلى هذا الشّاعرُ صاحبُ الحجّةِ، والشّعرُ هوَ الحجّةُ.

وقالَ الخالعُ[20]: للشّعراءِ حليةٌ، وليسَ للبلغاءِ حليةٌ، وإذا تتبّعتَ جوائزَ الشّعراءِ الّتي وصلتْ إليهمْ منَ الخلفاءِ وولاةِ العهودِ والأمراءِ والولاةِ في مقاماتهم المؤرّخةِ، ومجالسهم الفاخرةِ، وأنديتهم المشهورةِ، وجدتها خارجةً عن الحصرِ، بعيدةً عن الإحصاءِ. وإذا تتبّعتَ هذهِ الحالَ لأصحابِ النّثرِ لم تجدْ شيئاً منْ ذلكَ، والنّاسُ يقولونَ: ما أكملَ هذا البليغَ لو قرضَ الشّعرَ! ولا يقولونَ: ما أشعرَ هذا الشّاعرَ لو قدرَ على النّثرِ! وهذا لغنى النّاظمِ عنِ النّاثرِ، وفقرِ النّاثرِ إلى النّاظمِ؛ وقدْ قدّمَ النّاسُ أبا عليٍّ البصيرِ [21]على أبي

■- من شرف النثر أيضاً مبرأ من التكلّف، منزّه عن الضرورة، غنيّ عن الاعتذار والافتقار والتقديم والتأخير.

---

(15) أورد الدّكتور عفيف بهنسي أيضاً معظم هذه النّقاط في كتابه: فلسفة الفنّ عند التّوحيدي - ص 116- 117.
(16) أبو حيّان التّوحيدي: الإمتاع والمؤانسة- ج2- ص 136.
(17) السّلامي: هو أبو الحسن محمد بن عبد الله السّلامي، من رستاق بيهق من نيسابور، كاتبٌ موفّقٌ، له كتاب التّاريخ في أخبار ولاة خرسان،وغيره. توفي سنة 393هـ/ 1003م. يتيمة الدّهر - ج2- ص 395، وكشف الظنون- ج1- ص 292، الكنى والألقاب- ج2- ص 319.
(18) الطنطنة: حكاية صوت الطنبور وشبهه.
(19) ابن نباتة: هو أبو نصر عبد العزيز بن عمر بن نباتة السّعدي الشّاعر المتوفى سنة 405هـ. الإمتاع والمؤانسة- ج1-ص136-137، ووفيات الأعيان-ج3-ص190، ويتيمة الدّهر- ج2-ص 379.
(20) الخالع: هوأبو علي الحسين بن أبي جعفر علي بن محمد الخالع الرافقي. نحويٌّ أديبٌ شاعرٌ وله مصنفاتٌ، من شعراء الوزير أبي نصر سابور بن أردشير توفي سنة 380هـ. يتيمة الدّهر- ج3- ص121، الإمتاع والمؤانسة- ج1- ص 136.
(21) أبو علي البصير: هو الفضل بن جعفر بن الفضل، أبو علي النّخعي المعروف بأبي علي البصير، شاعرٌ ضريرٌ، من الكتّاب البلغاء المترسّلين الظرفاء. توفي بسرّ من رأى سنة 255هـ/ 869. الأعلام- ج5- ص 147.

العيناء[22]لأنّ أبا عليٍّ جمعَ بينَ الفضيلتين، وضربَ بالسّيفين في الحومتين، وفازَ بالقدحين المعلَّيين في المكانين"[23].

تكامل الفنّين

يرى صاحبُ "الإمتاع والمؤانسةِ" أنّ الفنّين متكاملانِ؛ كلٌّ منهما يختصُّ بجانبٍ، ويتّسمُ بمجموعةٍ من الخصائصِ الّتي تجعلهُ مستقلاً عنِ الآخرِ. ولكنّهما، وفي الوقتِ ذاته، يقومانِ بدعائمَ واحدةٍ على أساسها تكونُ المفاضلةُ بينَ الفنّين، وبين نصوصِ الفنِّ الواحدِ ذاتِه. ولذلكَ لا يجوزُ أنْ نعليَ أحدهما على الآخرِ هكذا دونَ مقدّماتٍ صحيحةٍ أكيدةٍ، بلْ إنّ إعلاءَ أحدهما على الآخرِ أمرٌ غيرُ واردٍ لأنّهما يتّفقانِ في مواضعَ ويفترقانِ في أخرَ، ويسبقُ أحدهما الآخرَ حيناً ويقصّرُ عنهُ حيناً غيرهُ. وأساسُ التّفاضلِ بينهما ليسَ واحداً، وهوَ يستندُ أكثرَ ما يستندُ إلى المعاني والألفاظِ، يقولُ:

■- النثر من قبل العقل والنظم من قبل الحس.

"قال أبو سليمان: المعاني المعقولةُ بسيطةٌ في بحبوحةِ النّفسِ، لا يحومُ عليها شيءٌ قبلَ الفكرِ، فإذا لقيها الفكرُ بالذّهنِ الوثيقِ والفهمِ الدّقيقِ ألقى ذلكَ إلى العبارةِ، والعبارةُ حينئذٍ تتركّبُ بينَ وزنٍ هوَ النّظمُ للشّعرِ، وبينَ وزنٍ هوَ سياقةُ الحديثِ؛ وكلُّ هذا راجعٌ إلى نسبةٍ صحيحةٍ أو فاسدةٍ، وصورةٍ حسناءَ أو قبيحةٍ، وتأليفٍ مقبولٍ أو ممجوجٍ، وذوقٍ حلوٍ أو مرٍّ، وطريقٍ سهلٍ أو وعرٍ، واقتضابٍ مفصّلٍ أو مردودٍ، واحتجاجٍ قاطعٍ أو مقطوعٍ، وبرهانٍ مسفرٍ أو مظلمٍ، ومتناولٍ بعيدٍ أو قريبٍ، ومسموعٍ مألوفٍ أو غريبٍ.

قالَ: فإذا كانَ الأمرُ على ما وصفنا فللنّثرِ فضيلتهُ الّتي لا تنكرُ، وللنّظمِ شرفهُ الّذي لا يجحدُ ولا يستَرُ، لأنّ مناقبَ النّثرِ في مقابلةِ مناقبِ النّظمِ، ومثالبَ النّظمِ في مقابلةِ مثالبِ النّثرِ، والّذي لا بُدّ منهُ فيهما السّلامةُ والدّقّةُ، وتجنّبُ العويصِ، وما يحتاجُ إلى التّأويلِ والتّلخيصِ.

وقد قالَ بعضُ العربِ: خيرُ الكلامِ ما لمْ يحتجْ معهُ إلى كلامٍ"[24].

ويتحدّثُ في الموضوعِ ذاتِه بمعنًى مقاربٍ في موضعٍ آخرَ على لسانِ أبي سليمان أيضاً فيقولُ: "النّظمُ أدلُّ على الطّبيعةِ لأنّ النّظمَ منْ حيّزِ التّركيبِ، والنّثرُ أدلُّ على العقلِ لأنّ النّثرَ من حيّزِ البساطةِ. وإنّما تقبّلنا المنظومَ بأكثرَ ممّا تقبّلنا المنثورَ لأنّا بالطّبيعةِ أكثرُ منّا بالعقلِ، والوزنُ معشوقٌ بالطّبيعةِ والحسّ، ولذلكَ يغتفرُ لهُ ما يعرضُ منَ الاستكراهِ في اللّفظِ، والعقلُ يطلبُ المعنى، فلذلكَ لا خطرَ للّفظِ عندهُ، وإنْ كانَ متشوّقاً، معشوقاً، والدّليلُ على أنّ المعنى مطلوبُ النّفسِ دونَ اللّفظِ الموشّحِ بالوزنِ، المحمولِ على الضّرورةِ، أنّ المعنى متى صودفَ بالسّانحِ والخاطرِ [وتوفّيَ الحكمُ، لم يبالَ [25]] بما يفوتهُ من اللّفظِ الّذي هوَ كاللّباسِ والمعرضِ والإناءِ والظّرفِ. لكنّ العقلَ معَ هذا يتخيّرُ لفظاً بعدَ لفظٍ، ويعشقُ صورةً دونَ صورةٍ، ويأنسُ بوزنٍ دونَ وزنٍ، ولهذا يشقّقُ الكلامَ بين ضروبِ النّثرِ وأصنافِ النّظمِ، وليسَ هذا للطّبيعةِ، بل الّذي يستندُ إليها من الكلامِ ما كانَ حلواً في السّمعِ، خفيفاً على القلبِ، بينهُ وبينَ الحقّ صلةٌ، وبين الصّوابِ وبينهُ آصرةٌ، وحكمها مخلوطٌ بإملاءِ النّفسِ كما أنّ قبولَ النّفسِ راجعٌ إلى تصويبِ العقلِ.

ثمّ قالَ: ومع هذا ففي النّثرِ ظلٌّ منَ النّظمِ، ولولا ذلكَ ما خفَّ ولا حلاَ، ولا طابَ ولا تحلاَّ. وفي النّظمِ ظلٌّ منَ النّثرِ، ولولاَ ذلكَ ما تميّزتْ أشكالهُ، ولا عذبتْ مواردهُ ومصادرهُ، ولا بحورهُ وطرائقهُ، ولا ائتلفتْ وصائلهُ وعلائقهُ"[26].

ويختمُ أبو حيّان هذهِ المسألةَ بقولِه الّذي لا يختلفُ كثيراً عمّا ختمَ بهِ معظّمهُ قولهُ: "وفي الجملةِ؛ أحسنُ الكلامِ ما رقَّ لفظهُ، ولطفَ معناهُ، وتلألأَ رونقهُ، وقامتْ صورتهُ بينَ نظمٍ كأنّهُ نثرٌ، ونثرٍ كأنّهُ نظمٌ، يطمعُ مشهودهُ بالسّمعِ، ويمتنعُ مقصودهُ على الطّبعِ، حتّى إذا رامهُ مريغٌ حلّقَ، وإذا حلّقَ أسفَّ. أعني: يبعدُ على المحاولِ بعنفٍ، ويقربُ من المتناولِ بلطفٍ"[27].

---

[22] أبو العيناء: هو أبو عبد الله محمد بن القاسم بن خلاد الهاشمي، ولد سنة 191هـ/ 807م. أخباريٌّ أديبٌ شاعرٌ صاحبُ نوادر. اشتهر ببداهته، وكان من أحفظ النّاس وأفصحهم لساناً وأكثرهم ظرفاً. توفي سنة 283هـ/ 869م. لسان الميزان- ج5- ص 344، الأعلام- ج6- ص 334.

[23] أبو حيّان التّوحيدي: الإمتاع والمؤانسة- ج2- ص 135 وما بعدها.

[24] أبو حيّان التّوحيدي: الإمتاع والمؤانسة- ج2- ض138 وما بعدها

[25] هذه العبارة وردت عند حسن السندوبي هكذا: (وتوفي الحكم لم يبل)، وعند محمد توفيق حسين هكذا: (وتوفي الحكم لم يبل)، وفي كليهما عدم استواء للمعنى ولعلّ الصّواب ما أثبتناه.

[26] أبو حيّان التّوحيدي: المقابسات (ح) - ص 196- 197.

[27] أبو حيّان التّوحيدي: الإمتاع والمؤانسة -ج2- ص 145.

□□

لقدْ أوجزَ التّوحيديُّ بهذهِ الخاتمةِ العلاقةَ بينَ النّظمِ والنّثرِ إيجازاً رائعاً بارعاً، منْ حيثُ أدمجهما في لحمةٍ واحدةٍ، وجعلَ كلاًّ منهما يستمدُّ مقوّماتِ ألقهِ ورونقهِ وشرفهِ من انطوائهِ على الآخرِ على نحوٍ مبدعٍ جميلٍ؛ فكلّما ترصّعَ النّثرُ بالأنفاسِ الشّعريةِ كانَ أفضلَ وأجملَ، وكلّما كانَ الشعرُ مقارباً للنّثرِ منْ حيثُ الانطلاقةُ والسُّهولةُ والبساطةُ كانَ أكثرَ رونقاً وأبهرَ جمالاً، وينبغي على كليهما أن يؤدّي المعنى بعيداً عنِ التّعقيدِ المنفّرِ وعنِ السُّهولةِ الممجوجةِ.

□□□

□ ثبت المصادر والمراجع

1- الثّعالبي، أبو منصور: يتيمة الدّهر في محاسن أهل العصر- 4 تحقيق؛ محيي الدّين عبد الحميد- دار الفكر- بيروت- ط2، 1973م.
2- حاجي خليفة: كشف الظّنون عن أسامي الكتب والفنون -دار الفكر- بيروت- 1402هـ/ 1982م.
3- أبو حيّان التّوحيدي: الإمتاع والمؤانسة- تحقيق؛ أحمد أمين وأحمد الزّين- دار مكتبة الحياة- بيروت- د. ت.
4- أبو حيّان التّوحيدي: البصائر والذّخائر -تحقيق؛ الدكتورة وداد القاضي- دار صادر- بيروت- ط 1، 1408هـ/ 1988م.
5- أبو حيّان التّوحيدي: الصّداقة والصّديق- تحقيق؛ الدّكتور إبراهيم الكيلاني- دار الفكر- دمشق- 1964م.
6- أبو حيّان التّوحيدي: المقابسات- تحقيق؛ محمد توفيق حسين -دار الآداب- بيروت- 1989م.
7- ابن خلّكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان- تحقيق؛ د. إحسان عبّاس- دار صادر- بيروت- 1397هـ/ 1977م.
8- الذّهبي، الإمام الحافظ: ميزان الاعتدال في نقد الرّجال- تحقيق؛ علي محمد معوض وعادل عبد الموجود- دار الكتب العلميّة- بيروت- ط1- 1995م.
9- الزركلي، خير الدّين: الأعلام- دار العلم للملايين- بيروت- ط5- 1980م.
10- عبّاس القمّي: الكنى والألقاب- مؤسسة العرفان- بيروت- ط2، 1403هـ/ 1983م.
11- العسقلاني، ابن حجر: لسان الميزان- مؤسسة الأعلمي للمطبوعات -بيروت- ط2، 1390هـ/ 1971م.
12- د. عفيف بهنسي: فلسفة الفن عند التوحيدي- دار الفكر- دمشق- ط، 1987م.
13- ابن منظور: لسان العرب- دار إحياء التّراث العربي ومؤسّسة التّاريخ العربي -بيروت- ط3، 1413هـ/ 1993م.
14- ابن النّديم: الفهرست- مكتبة خيّاط- بيروت- د.ت.

[illegible] [28]

يوسف عزيزي

مقدمـــــة :

إن اللغة أداة للتفكير وعنصر هام وأساسي لهوية أي شعب من شعوب العالم؛ فتوقفها عن الحركة والتطور يعني إصابة تفكير ذلك الشعب بالشلل والمرض.

اللغة ظاهرة تاريخية متينة، وصفها بعض العلماء كأداة للتفهيم والتفهم بين أبناء البشر؛ بينما عارض بعض الأدباء والشعراء هذا التعريف واعتبروا اللغة هدفاً في ذاتها أو إنها أهم من أن تكون أداة فقط.

فهناك علاقة مباشرة بين اللغة والنشاط الاجتماعي للإنسان في المجالين المادي والروحي؛ كما وتتأثر اللغة مباشرة من إنجازات الإنسان في المجالات الصناعية والزراعية والفنية والأدبية.

ولاتزول اللغة بانهيار الأنظمة السياسية والاجتماعية أو إثر وقوع الثورات الاجتماعية والاقتصادية. خذ مثالاً اللغة الروسية قبل وبعد الثورة البلشفية وفي أعقاب انهيار الاتحاد السوفيتي وكذلك اللغة الفرنسية إبان الثورة الفرنسية أو اللغة الصينية قبل وبعد الثورة الصينية.. الخ.

هل هذا يعني أن نعتبر اللغة، ظاهرة مطلقة وأبدية لا تتطور ولايشملها أي تغير؟ كلا، إن اللغة كأي ظاهرة اجتماعية وثقافية أخرى تتطور، غير أن التطور اللغوي يتم من خلال الكلمات والمفردات وفي إطار القواعد التي تتسم بميسم الثبات النسبي.

وعبر تطور المجتمع الإنساني ونيله للإنجازات المادية والروحية، تطور حاجات وطلبات البشر أيضاً وتصبح الكلمات المحنطة والمندرسة غير قادرة للتعبير عن مكنونات وحاجات الإنسان المتجددة، إذ تكون مثل هذه الكلمات بلا ثمر وتطرح جانباً بعد فترة وتخلفها كلمات ومفردات جديدة وجديرة، تؤلف على أثرها القواميس الحديثة لتستوعب مثل هذه الكلمات.

■*في العصر الحديث تدفق هائل للكلمات والمصطلحات العلمية والفنية.

وفي عصرنا الحديث الذي يشهد ثورة علمية وتقنية هائلة، هناك تدفق هائل للكلمات والمصطلحات العلمية والفنية الوافدة من الخارج إلى اللغات القومية للشعوب.

فاللغة –أي لغة– كلما اتسعت وتطورت وسايرت التطورات العلمية والتقنية، ازدادت زخماً وطاقة في التعبير. فمثل هذه اللغة ستكون أداة مفيدة وطيعة وستلعب دوراً هاماً في عملية التوعية والتعليم والتواصل بين أبناء الشعب الواحد.

لماذا تعثر مسار اللغة العربية في الأهواز؟

كانت اللغة العربية، اللغة الرسمية في بلاط أمراء المشعشعين (منذ مطلع القرن الخامس عشر حتى أواسط القرن التاسع عشر) وأمراء بني كعب (منذ أواسط القرن الثامن عشر حتى القرن التاسع عشر) وأمراء البوكاسب (طيلة القرن التاسع عشر حتى

---

[28] هذا المقال سبق وأن نشرته في كتاب نسيم كارون بالفارسية وقد ترجمته قبل أيام إلى العربية لأعطي القارئ العربي نظرة حول قضية ربما لم يعرف منها الشيء الكثير.

سقوط الشيخ خزعل في العام 1925م) وذلك قبل وصول الشاه رضا بهلوي إلى سدة الحكم في إيران. وقد لعبت الحويزة والأهواز دوراً سياسياً بارزاً كما كان للمحمرة (خورمشهر الآن) دوراً سياسياً وتجارياً هاماً.

فمنذ ذلك الحين أهملت اللغة العربية وفقدت رسميتها وانطلق المد الشوفيني الآري- البهلوي ليغزو المنطقة بأكملها. فمنعت السلطة البهلوية التحدث باللغة العربية في الدوائر والمؤسسات الحكومية في منطقة الأهواز وطبقت عقوبات قاسية على من ينتهك هذا القانون الجائر. لكن وبالرغم من كافة التشديدات، استمرت حياة اللغة العربية وبشكل غير رسمي بين الجماهير في القرى والمدن الأهوازية.

■*كانت اللغة العربية الرسمية في بلاط أمراء المشعشعين منذ مطلع القرن الخامس عشر.

ومن المعلوم أن أي لغة -ومنها اللغة العربية- لايمكن أن تتطور دون وجود لغويين وأدباء وشعراء، فضلاً عن وجود مجمع لغة. فعندنا الآن أدباء وشعراء في كل مدينة وقرية أهوازية غير أنه لايوجد أي مجمع للغة العربية هنا لكي يحافظ على سلامة اللغة العربية في المنطقة.

فكان هناك تيار معاد للعرب يغذيه الجهاز الحكومي للبهلوي الأول، ضم بين دفتيه مثقفين وأدباء ومنظرين تجمعوا أساساً في مجمع اللغة الفارسية ومجلة /إيران كوده/ بطهران حيث روّجوا لأفكار عنصرية تنادي بتفوق العرق الآري على سائر القوميات والأقليات القاطنة في إيران. فحال هؤلاء دون تطور اللغة والثقافة للشعوب الإيرانية المسلمة وخاصة لغة العرب وثقافتهم وسددوا لطمات مميتة ضد هذا العنصر الهام للتواصل، حيث أصبحت اللغة العربية في الأهواز، لغة مستنزفة وجريحة.

وباعتقادي أن أحد أسباب التخلف الاجتماعي والثقافي لعرب الأهواز -قياساً لغير العرب في إيران والعرب في الخارج- يكمن في ذبول لغتهم وعدم تطورها. فقد استمر العداء للعرب إبان حكم الشاه محمد رضا بهلوي وقد تأثر للأسف بعض الأدباء والمثقفين الإيرانيين- ومنهم المعارضين للحكم- بهذا المد العنصري والذي انعكس في كتاباتهم الأدبية. فشاهدنا خلال هذه الفترة كتّاباً وأدباء كـ/صادق كيا/ و /محمد مقدّم/ عضوي المجمع المذكور آنفاً ومن الداعين إلى تنقية اللغة الفارسية من الكلمات العربية حتى آخر كلمة و /أحمد كسروي/ مؤرخ معروف وله كتاب حول تاريخ العرب في الأهواز و /صادق هدايت/ كاتب معروف وأوّل من كتب الرواية الفارسية الحديثة و /مهدي إخوان ثالث/ الشاعر؛ هؤلاء وغيرهم ساعدوا على ترويج المد الشوفيني الآري -البهلوي عن وعي أو دون وعي.

كيف دخلت الكلمات الفارسية إلى اللغة العربية في الأهواز

يتحدث العرب في محافظة خوزستان /الأهواز/ بلهجة عامية عربية تعتبر من أقرب اللهجات إلى اللغة العربية الفصحى أي لغة القرآن. غير أن الشعراء والأدباء والوعاظ ورجال الدين العرب في المنطقة يستخدمون اللغة العربية الفصحى في كتاباتهم.

وقد أصبحت -للأسف- اللغة العربية في الأهواز وخلال السنوات السبعين الماضية، مكتوفة الأيدي تجاه الغزو الهائل والمبرمج للكلمات الفارسية أدى إلى رواج لغة عربية ركيكة بين العرب في الأهواز حيث أستطيع أن أقول وبجرأة أن في كل جملة تتألف من عشر كلمات توجد هناك (4) كلمات فارسية و(6) كلمات عربية. ومن مجموع هذه الجمل والكلمات تتكون الآن اللهجة العربية الأهوازية الدارجة في المنطقة. وهذه هي الآفة التي ابتلت بها اللغة العربية في المحافظة.

ويذكر أن لغة القرويين الأميين والطبقات الشعبية في المدن، أفصح وأسلم من لغة المتعلمين -بالفارسية- من الطبقات الوسطى والعليا.

■*اللغة لايمكن أن تتطور دون وجود لغويين وأدباء وشعراء فضلاً عن وجود مجمع لغة.

وكان معظم العرب قبل تطور العلاقات الرأسمالية أي قبل عهد الشاه رضا بهلوي كانوا يعيشون حياة قبلية وعشائرية تعتمد أساساً على الطرق البسيطة للزراعة وتربية النخيل والمواشي، فيما كانت حياة قسم آخر من العرب تعتمد على التجارة في موانئ المحمرة (خورمشهر الآن) وميناء معشور والأهواز وقد انحصرت اللغة ومفرداتها آنذاك في إطارتلك الحياة الزراعية والقبلية البسيطة.

وقد كان هناك نوع من التفاعل اللغوي والأدبي بين اللغة العربية والفارسية عبر التاريخ الإسلامي المشترك. فمثلاً حرف الـ "چ" الفارسية والتي تتلفظ بالعربية الفصحى "تشه" قد دخلت اللهجة الدارجة لعرب الأهواز وكذلك اللهجة الدارجة في جنوب العراق والكويت.

إن دخول الصناعة والتقانة الوافدة من الخارج إلى إيران ترافق مع تدفق هائل من الكلمات الأجنبية حيث لم تستطع اللغة الفارسية مع كل ماتملكه من مؤسسات ومجامع لغة مسؤولة عن صيانتها لم تستطع الصمود أمام هذا التيار العارم؛ فكيف إذاً حال

اللغة العربية الأهوازية؟

نذكر هنا أهم أسباب التعثر الذي تواجهه مسيرة اللغة العربية في منطقة الأهواز :

أولاً: [illegible] 1925 [illegible]

فقد دخلت معظم هذه المفردات الخاصة بالإدارة والثقافة والتي ترتبط بقضايا حديثة، دخلت حياة الناس المادية والروحية عبر الحقب السبع الماضية. ولم يكن يعرفها عرب الأهواز قبل ذلك ولم يكن لها وجود في حياتهم القبلية البسيطة.

فهناك استثناءات، إذ لا أعرف لماذا يستعمل العرب عندنا كلمات كال "يخ" أي الثلج و ال "ميوه" أي الفاكهة الفارسية، فيما نعلم أن هاتين الكلمتين ليستا بجديدتين على حياتهم الاجتماعية.

ثانياً: [illegible]

الفعل التركيبي الذي يستخدمه عرب الأهواز في لهجتهم الدارجة	*المعادل الفارسي (تركيبي)*	*الفعل العربي الصحيح (اشتقاقي)*
انطك قدم	قدم في زنيم	نتمشى
طك ابذوقي	توي ذوقم زد	ازعجني
ايطك جوش	جوش مي زند	يلحم
ايكض كُشتي	كُشتي مي كيرد	يُصارع (مصارعة)
صار شروع	شروع تُشد	بدأ
صار جبير (كبير)	بزرك شد	كبر
سوى كُنترل	كُنترل كرد	راقب

[illegible] control [illegible]

سويت شغل	كاري كردم	عملت
سوى إعلام	اعلام كرد	اعلن
سوى ديكته	ديكته كرد	املى

[illegible] Dicgtate [illegible]

سوى تصفيه	تصفيه كرد	صفّى
سوى توجيه	توجيه كرد	برر (تبرير)
سوى ياداشت	ياداشت كرد	سجّل ملاحظة
سوى تبرئة	تبرئة كرد	برّأ (تبرئة)

فنرى هنا استخداماً مكرراً لمصادر "التسويه" و"الصيرورة" حيث تستخدم الأولى معادلاً لمصدر "كردن" الفارسي فيما تعادل "الصيرورة" كلمة "شدن" الفارسية والمصدران يستخدمان بشكل خاطئ كأفعال تركيبية وعلى قاعدة اللغة الفارسية وذلك بسبب الجهل العام لقواعد اللغة العربية وعدم إتقان معظم الناس للغة العربية الفصحى حيث لايتم تعليم الأطفال بهذه اللغة في الابتدائية.

ثالثاً: [illegible]

■*يتحدث العرب في الأهواز بلهجة عامية عربية قريبة من الفصحى، أي لغة القرآن.

[illegible]
[illegible]:

الكلمة في العربية الأهوازية	الفارسية	العربية الفصحى
لوازم (البيت)	لوازم (خانه)	أثاث (البيت)
افتضاح	افتضاح	فضيحة
بين المللي	بين المللي	دُولي
تأسيسات صنعتية	تأسيسات صنعتي	منشآت صناعية
نقاشي	نقاشي	رسم
مجسمة	مجسمة	تمثال
عكس	عكس	صورة
جلد الكتاب	جلد كتاب	غلاف الكتاب
مبارزة	مبارزة	نضال أوكفاح
برق	برق	كهرباء
تعمير	تعمير	تصليح
بحران	بحران	أزمة

■*لغة القرويين الأميين في المدن أفصح وأسلم من لغة المتعلمين بالفارسية من الطبقات الوسطى والعليا.

تعني "البرق و "الأبراق" العربيتان "التلغراف" اللاتينية وتعني "التعمير" العربية، العمران.

رابعاً: المفردات اللاتينية والتي وضعت لها المجامع اللغوية في الدول العربية معادلاً عربياً لكنها دخلت اللغة العربية الأهوازية بالشكل الذي دخلت فيه اللغة الفارسية ودون ترجمة، مثل:

[illegible]	[illegible]	[illegible]
فوتبال	فوتبال	كرة القدم
واليبال	واليبال	كرة الطائر
تئاتر	تئاتر	المسرح
اسيد سولفوريك	اسيد سولفوريك	حامض كبريتيك
آچار (اچار)	آچار	مفتاح (أدوات السيارة)
جك	جك	رافعة (=)
اكزوز	اكزوز	دبة (=)
رادار	رادار	الراد

والكثير من مصطلحات الفيزياء والكيمياء والطب وباقي العلوم الحديثة.

[illegible] 1951 [illegible]

[illegible] Side [illegible] Wrongside [illegible] motorcar [illegible] Finish [illegible] .tocheck

[illegible]

[illegible]

[illegible]	[illegible]	[illegible]
سنكر	سناكر	متراس، موضع عسكري
كوجة	اكوج	زقاق
جوان	جوانيه	شاب
خيابان	خيابونات	شارع
پادكان	پادكانات	معسكر
نوار	نوارات	شريط
[illegible]		
دهاتي	دهاتيه	قروي
دسمال	دسمالة	منديل

[illegible]

[illegible]

والطريف في الأمر أن هذه المفردات لايفهمها، لا العرب خارج إيران ولا الفرس داخل إيران ماعدا عرب الأهواز.

[illegible]

[illegible]

كما أن هناك كلمات سريانية دخيلة على اللغة العربية في الأهواز منها: "ترس" أي ملأ و "ميز" أي طاولة والحالة موجودة أيضاً في الدول العربية المجاورة.

■ من العشرات دخول الكثير من أسماء الأدوات والأجهزة التقنية والعلمية من اللغة الفارسية.

نسبة الأخطاء اللغوية في حديث الفئات الاجتماعية المختلفة

لانستطيع أن نصدر حكماً عاماً بشأن نسبة الأخطاء اللغوية في كلام الفئات الاجتماعية في المجتمع الأهوازي.

فكلام القرويين العرب أفصح بكثير من كلام أهل المدن لأنهم لا يستخدمون الكلمات الفارسية إلا قليلاً وذلك برغم العلاقات الاجتماعية والاقتصادية المتطورة والواسعة بين المدينة والريف.. فحوالي أقل من 40 في المائة من الأهوازيين يعيشون في القرى وأكثر من 60 في المائة في المدن. وإذا قارنا بين الفئات الاجتماعية حسب أعمارها نرى أن المعمرين يتحدثون العربية أفضل من الشباب والمقارنة حسب المدن تؤكد أن العرب في مدينة المحمرة (خورمشهر) يتحدثون العربية أفضل من باقي المدن وقلما يستخدمون المفردات الفارسية في حديثهم والأسوأ من هذه الفئات جميعاً هم شباب عبادان؛ لكننا يجب أن نستثني أهل القرى في هذه المدينة. كما وأن بعد انتهاء الحرب العراقية –الإيرانية تحسنت هذه الحالة بعض الشيء.

فالجماهير الشعبية الأهوازية أكثر تمسكاً بلغتها العربية مقارنة بالطبقات العليا كالتقنوقراطيين والبيروقراطيين وقسم من الرأسمالية التابعة أو الذين يشعرون بالاحتقار لعروبتهم جراء تأثير الثقافة الشاهنشاية العنصرية المتجذرة في نفوسهم.

■"نرى الآن بعد تأثيرات القواعد الفارسية على لغة العرب في الأهواز.

هل يمكن تطوير اللغة العربية الأهوازية؟

اللغة العربية الأهوازية وبعمقها وجذورها وسعة قواعدها وعراقة أدبها وشعرها القديم والحديث تستطيع أن تتحسن وتتطور أكثر فأكثر.

هناك واجبات حددها القانون لتطوير لغات القوميات الإيرانية غير الفارسية، ينبغي أن تنفذها الحكومة وفقاً للمادة (15) من دستور الجمهورية الإسلامية الإيرانية لكننا وللأسف نشاهد نوعاً من القصور في هذا المجال. كما أن هناك واجبات ملقاة على عاتق المثقفين والأدباء والشعراء العرب ينبغي أن يقوموا بها بصدق ومسؤولية.

الأمسيات الشعرية التي تنعقد بين الحين والآخر في مدن وقرى المحافظة وطبع الدواوين الشعرية والكتب الأدبية للكتاب والشعراء العرب يمكن أن تمهد الأرضية لعملية التنقية والتطور اللغويين مستقبلاً.

وبالتالي يمكن للغة العربية الأهوازية أن تتخطى بعض العثرات القائمة الآن وأن تزدهر وتخطو خطوات بناءة إذا سمحت الحكومة بتنفيذ قسم من المادة (15) من الدستور الإيراني والتي تنص على تدريس لغات القوميات والأقليات الإيرانية في المدارس وصدور الصحف والدوريات الاجتماعية والثقافية والأدبية باللغة العربية.

□□□

–ηCdẑyhǪ *B˘ ẁẅẑ–ẁẅẁẅẃ

جورج عيسى

كانت الحركة الشعرية في مصر قد وصلت في أوائل الثلاثينيات قمة نشاطها، وكانت المعارك الأدبية ذات الطابع الهدّام، البعيد عن النقد الموضوعي في أشد حدّتها عندما دخل بشر فارس الساحة الأدبية ببعض القصائد والمقطوعات الرمزية التي لاتزيد على اثنتين في العالم.

ومع أن معاقل الشعر القديم قد خوت من حماتها القادة، فإنها لم تسقط أو تستسلم، لا لأنها لم تعد جيوباً يقبع فيها بعض المنافحين من الأتباع الذين يجاهدون في مكامنهم ليؤكدوا وجودهم قبل أن يلفظوا أنفاسهم الأخيرة(1). بل لأن أولئك القادة قد تركوا قلاعاً تذكر بعظمة الماضي في البناء، وتمثّل الأصالة المتركزة على التراث، وتلقي المهابة والأثر في النفوس لمدة طويلة من الزمن، فكلا الشاعرين (حافظ وشوقي) قد غذى قلب الشرق العربي نصف قرن أومايقرب من نصف قرن بأحسن الغذاء، وكلا الشاعرين قد أحيا الشعر العربي وردّ إليه نشاطه ونضرته ورواءه، وكلا الشاعرين قد مهد أحسن تمهيد للنهضة الشعرية المقبلة التي لابد من أن تقبل)(2).

■ لقد سبق بشر فارس كلاً من العقاد والمازني وشكري في توجيه الشعر المصري الحديث وجهة جديدة.

وكانت هناك شجرة تلقي بظلالها الوارفة على النشء الجديد وتؤثر -بهنيمات أوراقها- في نمو كثير من الورود والأزاهير التي تتفتح وتشرئب لمعانقة الشمس، وترسّخ جذورها في الأرض لتثبيت وجودها في حقل الشعر المترامي الأطراف، المتفاوتة أرضه بين الخصب والجفاف، بين السهولة والوعورة، بين الليونة والقساوة؛ كما تتفاوت هذه النباتات بمدى عمق الجذور: بعضها قريب من السطح وبعضها ضارب في الأعماق، مثلما تتفاوت بمؤثرات الأجواء الخارجية؛ إذ بعضها يستحمّ بأشعة شمس الشرق، وبعضها يستلهم مايهبّ عليه من رياح الغرب. فخليل مطران الذي تلمس طريقه إلى نفوس الآخرين، بماعرضه من مبادئ في منهجه الشعري، وبما غنّاه من شعر وجداني طوال نصف قرن سكب فيه عصارة روحه اللطيفة وأودع فيه مشاعره المرهفة، شق اتجاهه في خضم الشعر علَماً يحتذيه الآخرون أو يهتدون به أو يتقربون منه، وقد (سبق العقاد والمازني وشكري في توجيه الشعر المصري الحديث وجهة جديدة)(3).

ولئن اعترف بعضهم بذلك أو أنكر(4) فإن مطران كان رائداً للشعر العربي الحديث (بما أدخله عليه من نهج جديد وتجارب منوّعة ومعاني مبتكرة وأخيلة طريفة")(5). وتبقى الحقيقة أقرب إلى ما قاله اسماعيل أدهم وعبر عنه بأن غالبية شعراء مصر مثل جماعة الديوان وشعراء أبولو، قد تأثروا بطريقة مطران الجديدة (6) وإن استقل كل منهم بعد ذلك باتجاهه الخاص وأسلوبه ورؤيته. وقد لمّح بشر فارس أيضاً إلى تأثره بمطران الذي كان له بمثابة قبس أضاء له بعض الطريق بقوله: (ثم علّمنا نحن الشعراء أن اللفظ وساطة لا غاية وأن الصورة شرارة لاحكاية وأن الحس يقتله الافتعال وأن القصيد بنيان متماسك لاحائط مرفوع هنا وطاقة منقورة هناك وزخرفة ملقاة فيما بينهما، ثم علمنا أن الروح للعبارة عصارة، فعلى قدر الخلجات تكون أنواع التعبير، وبقدر الخطرات تأتي ألوان التخييل، فأرشدنا إلى استخراج الدفائن الخاصة، وصرفنا عن ترداد الملتقطات، وهدانا النزول إلى أعماق الضمائر، حتى ينطق كل منا حسب شعوره وهو حرّ قد خلا لقريحته واستأنس بطبعه)(7).

وكان لما أتى به مطران في ثورته على الشعر التقليدي يحمل ملامح التجديد في بناء القصيدة انطلاقاً من مبدأ (الوحدة

* ولد بشر فارس -رائد المذهب الرمزي في الأدب العربي- في مصر سنة 1906 من أسرة لبنانية الأصل، وتوفي بالقاهرة في 21 شباط 1963. وقد كُتبت هذه الدراسة لتكون مقدمة لشعر بشر فارس الذي جمعه الكاتب، ويعمل الآن على طبعه ونشره.

الموضوعية الذي أخذ به في سائر قصائده)(8).

وهو ما كان غير واضح في الأذهان، هذا بالإضافة إلى انطلاق مطران من استقلال الشاعر بذاته وإيمانه بشاعريته، كما ورد في ديوانه الصادر عام 1908: (هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد.. بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضوعه إلى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة وشفوفه عن الشعور الحر، وتحرّي دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر)(9). وكان ذلك قبساً آخر يستلهمه بشر فارس من خليل مطران، وهو ما عبر عنه فيما بعد بقوله: (على الشاعر الحديث أن يصوغ عبارته على حسب ما يستأنس حسّه اللغوي بفيض هاجسه، فذلك تعبيره... إنما هو الشاعر سيدّ لفظه، وهو لايكون كذلك إلا إذا أوتي القدرة على التعبير من ذات ملكته، فيسخّر الألفاظ لغرضه ويروّض القوافي لنفسه بحيث يضع لسانه أنى شاء، وإنما أنامله التي تجتلب الأفكار من المغاوص وتختطف الألطاف من المفاتن وتلفظ أنوار البواده والهواجم) وذلك كي لايكون الشاعر مقلّداً أو عبد ماقيل، فيسقينا خمره من كوب غيره(10).

■ اللفظ وساطة لاغاية والصورة شرارة لا حكاية والحس يقتله الافتعال.

وموقف مطران من القديم الذي لايرفض فيه القديم كله وإنما يحتفظ بأصول اللغة وأساليبها في حرية، كما يتأثر القدماء في إطلاق فطرتهم على سيجيّتها وحرصه على أن يلائم بين شعره وبين هذا العصر (11) هو القبس الثالث الذي وعاه بشر واتخذه في نظراته إلى الأدب أساً لترابط ضروري بين القديم والحديث، حيث يقول: (هناك أدب قديم وحديث، ولكن الأدب الحديث لا يقوم إلا متكئاً على الأدب القديم، راجع إلى أدواته القديمة كاللغة والبلاغة والتصوير والإيقاع وسياق التفكير)(12).

أما أصحاب (الديوان) (13): العقاد والمازني وصديقهما القديم عبد الرحمن شكري ومن التف حولهم، فقد تأثروا إلى حد بعيد بالآداب الانكليزية، وعلى الأخص بشعراء المدرسة الرومانسية. كما تأثروا بأحداث العصر وبالظروف السياسية والاجتماعية في مصر وماخلّفه إخفاق ثورة 1919 في النفوس من إحباط ويأس وتشاؤم، فانطلقوا من مفهوم الوجدان الفردي الذي يعبر عن الأحاسيس والانفعالات. فجاء شعرهم ذاتياً ينزع نحو البساطة في التعبير عن التجارب الشخصية، ويتّسم بالصدق المعبر عن وجدان صاحبه، لكنه يصل في كثير من الأحيان إلى حد التهافت لما يتصف به من الوضوح والأسلوب التقريري، مما يبعده عن الطابع الفني للشعر. وكانوا بما يمثلونه من حركة شعرية قد انتهوا في بداية الثلاثينات، لا لأنهم هجروا الشعر أو نضب معينهم، بل لأن ما أنتجه هؤلاء الثلاثة من شعر هو أقل أثراً بكثير مما كتبوه في مفهوم الشعر، ومما جاء في نظراتهم النقدية والأسس الفنية لمذهبهم الذي دعوا إليه. صحيح أن إبراهيم المازني قد تحول إلى النثر لكن شكري لم يعتزل الحياة الأدبية كما يردّد كثير من الدارسين (14) كما أن عباس محمود العقاد لم يتوقف عن النظم حتى أواخر الخمسينيات(15) وكأنه يريد أن يؤكد أن مواهبه لم تنضب في هذا الميدان. وهو في الوقت الذي ينكر فيه أي تأثير لمطران في الجيل الذي أتى بعده من المصريين(16) ويواصل حملته على شوقي، يريد أن يثبت زعامته للمدرسة الجديدة.

■ خليل مطران في ثورته على الشعر التقليدي حمل ملامح التجديد في بناء القصيدة انطلاقاً من الوحدة الموضوعية.

والحق أن العقاد الذي حاول أن يحقق ثورة في عالم الشعر الحديث من ناحية المضمون والتعبير والتنوع الشكلي في القصيدة، انتهى إلى التهافت في عرض تجاربه الذاتية، لما اتصفت به من التحليل الممل الذي لايحرك في نفس المتلقي أي انفعال أو تأثير، في الوقت الذي كان فيه يقف في وجه أية حركة تدعو إلى التجديد؛ ولهذا شن هجومه على مجلة (أبولو) بعد صدور عددها الأول في سبتمبر 1932 وتهجم بألفاظه الجارحة على مؤسسها الشاعر أحمد زكي أبو شادي واتهمه بالضعف والقصور، وعلى إبراهيم ناجي فوصف شعره بالرقة المتهافتة إلى حد المرض والتصنع (17) ولهذا أيضاً حمل على المدرسة الرمزية التي بدأت تزهر تباشيرها الواعدة، ولم ير في الدافع، إلى نشوئها أكثر من حب الناس للجديد من الأزياء. وهو بعد أن يفهم الرمز على أنه ليس أكثر من كناية أو استعارة، يرى أن الرمزية (خطر حين تصبح مدرسة قائمة بذاتها)(18). ولذلك يقول بشر فارس (لقد ظلت الرمزية غريبة في مصر لأن الإنشاء الغالب هناك لايزال تحت تأثير من قال البيان هو الوضوح، واستناداً إلى هذا المبدأ الهيّن المدرسي صاولني أحمد حسن الزيات في كتابه (دفاع عن البلاغة) وتنمّر من تنمر للرمزية كيفما كانت وجهتها مثل عباس محمود العقاد. وهؤلاء ذهبوا من رأي مستقر في النفس ومن أدوات كتابة لاتخلو من سذاجة المطمئن، على حين الأدب الحق قلق، وظنوا فيما ظنوا أن الرمزية الرمز بشيء إلى شيء آخر.. ثم خلطوا الرمزية بصنوف المجاز وماهي كذلك)(19).

وكان أحمد حسن الزيات من قبل قد رأى في كتابه (دفاع عن البلاغة) (أن العربية بنت الشمس المشرقة والأفق الصحو والصحراء العارية والبداوة الصريحة، لايمكن أن تلد هذا المخلوق الأعجم)(20) الذي هو الرمزية.

أما (جماعة أبولو) التي برزت إلى الساحة الشعرية بفضل مؤسسها الدكتور أحمد زكي أبو شادي في بداية الثلاثينات

(1932–1934) مع مجلتها التي تحمل الاسم نفسه، فقد تأثرت بالحركة الثقافية الوافدة من الغرب، وبالروح الرومانسية التي عرفها الشعر الغنائي، (وبالاتجاه الإنساني الصوفي المتمثل عند شعراء المهجر مصطبغاً بالغربة والحنين والنداء العاطفي الحار)(21). إلا أن هذه الجماعة التي لم يكن لأصحابها مذهب واضح ينتهجونه في الأدب، والتي ضمت شعراء تتباين مذاهبهم ونزعاتهم، قد وصلت بالحركة الرومانتيكية إلى أوجها على أيدي شعرائها الشباب أمثال علي محمود طه وإبراهيم ناجي و (أبي القاسم الشابي)، يواكبهم شعراء آخرون من سورية كعلي الناصر وعمر أبي ريشة، ومن لبنان كالياس أبي شبكة وصلاح لبكي، عدا الكثيرين من شعراء المهجر، فكان شعرهم صورة لعالمهم الباطني ومرآة صادقة لنفوسهم بكل ما فيها من مشاعر وعواطف، وبكل ماخلّفت فيها الظروف الاجتماعية والسياسية القاسية من اضطرابات أرهقت نفوسهم (وأصابتهم بحالة من الحزن والتشاؤم واليأس، فعبروا بذلك عن تيار وجداني عاطفي بالغ في تصوير التجربة الذاتية والانطواء والهروب ووصف الهواجس النفسية ونبضات العاطفة بأسلوب دافق بالحرارة والحياة)(22) دون أن يخلو شعرهم (من بعض النزعات الرمزية القليلة)(23).

وهكذا تنازعت الساحة الشعرية منذ بداية العقد الثالث من هذا القرن –وخاصة في مصر– اتجاهات القديم والحديث، التقليد والتجديد، الاتباعية والإبداعية، إلى جانب اتجاه جديد بدأت تظهر بوادره في الأدب العربي، ألا وهو الرمزية.

وإذا كان بشر فارس –كما أشرنا– قد تأثر بقبسات من خليل مطران فليس يعني أنه سلك طريقه، ذلك لأنه كان منذ البدء له شخصيته المتميزة وتفرّده. وكان مايميّزه من أصحاب الديوان وجماعة أبولو ابتعاده عن سطحية الرومانتيكيين وإسرافهم في وصف مشاعرهم، وكذلك حرصه على أن يبقى الشعر أسمى من أن يتمسح بالبلاط ويجثو عند أقدام أصحابه، كما فعل أحمد زكي أبو شادي ومحمود حسن اسماعيل وغيرهم. ولهذا هاجم الأدباء الطفيليين الذين يريقون ماء وجوههم على الأعتاب (أولئك الذين رضوا بالمديح تارة والهجاء تارة أخرى مرتزقاً، فأقبح بهم وإن كان فيهم أضراب الأخطل وبشار، ومما يحزن النفس أن لهؤلاء الجناة على الأدب أذناباً في العهد الذي كتب لنا أن نعيش فيه وقد توافر فيه التملق والتجريس) ولم يلجأ بشر إلى التعرض لأشخاص معينين أويتّبع أسلوب أولئك الذين كانوا يستفزونه للنيل منه، إنما كان غرضه كما يقول أن ينبّه، وكان همه (صون البهاء الذي في الأدب وحوط الجلال الذي يلفه)(24).

وكما اطلع بشر على الأجواء الشعرية المحلية والحركات الأدبية في عصره، اطلع على الآداب العالمية والفلسفات الغربية وما فيهما من تيارات ومذاهب، مما كوّن لديه (بعد التحصيل والروية والاجتهاد) ذلك الأسلوب الذي رفّت إليه نفسه ألا وهو الرمزية (25) فراح يتعهده من خلال مكوّنات شخصيته، ومن خلال مخزون ثقافي استمده من الأدب العربي القديم والتراث الصوفي الإسلامي.

■ **أصحاب الديوان تأثروا إلى حد بعيد بالآداب الأجنبية.**

فقد تأثر في أسلوبه بطريقة الرمزية الأولى التي ابتكرها نفر من شعراء الفرنسيين في أواخر القرن الماضي، والتي تنطلق فلسفياً كما يقول من المذهب المثالي، وخاصة من مقولة شوبنهور "العالم هو مايتمثل لي" وتتمرد على الأسلوب الوضعي الجامد وتتكئ إلى وحي الوجدان وتغليب الإحساس على العقل، وترى أن الفن الخالص من شأنه أن يخلق سحراً يوهم ويوحي، فيضم في آن الذات والموضوع كما يقول بودلير (26).

وإذا كانت الرمزية كما يرى بشر فارس تقوم على الإيحاء الذي يؤدي في كثير من الأحيان إلى الغموض كما هي عند فرلين ودي رينيه، أويصل فيها الغموض إلى حد الاستغلاق كما هي عند مالارميه وفاليري وكلوديل، فإن طريقته الرمزية ينبسط على نواحيها ظل لطيف، لأنها تقوم على الدقائق والخواطر والواردات والتلويح والتمثيل(27) وهو ما أسماه بالأدب المظلّل. والظل الذي يعنيه (لون من ألوان الإبهام الناعم، يُخرج القول مُخرجَ الوحي ويدخل موضوعه في سر اللطافة)(28) وهو ماترى شواهد له لو رجعنا إلى تراثنا الأدبي واستقصينا نصوصه القديمة. (ويحسن بي أن أحد المراد من الإبهام الذي هو في الأداء ثم في موضوع الكلام.. فبديهي أني لا أريد البتة ذلك النوع المقصود لوجه التورية أو التعمية أو الإغلاق.. ولكنني أعني باختصار مابعد مداه ودق مرماه، في عبارة مستطرفة لمّاحة على غير تعقيد واضطراب وعلى غير خشونة واشتراك في مركّب اللفظ وفي مفرده)(29). وهنا يرجعنا بشر إلى دواوين الفصاحة والبلاغة في أدبنا العربي ليرينا أن طريقته لا تخرج عما حفلت به تلك الدواوين من الكلام على

(الحذف والقصر والتقدير والإضمار والكف) وعلى المجاز الذي هو أبلغ من الحقيقة لاحتماله وجوه التأويل كما جاء في العمدة لابن رشيق، فلا جرم إذا كانت العبارة بالمجازات أقرب إلى تحسين الكلام وتلطيفه كما قال الإمام يحيى بن حمزة العلوي صاحب الطراز، وعلى الإيجاز القائم على الوحي والإشارة كما يرى ابن المقفع، وفي هذا الباب يدخل كثير من (جوامع الكلم). ومما جاء في العمدة أن الإشارة بلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرّز والحاذق الماهر. وهذا

النوع من الشعر هو الوحي عندهم، كما أن علماء البلاغة فصلوا في الفروع المستحسنة للإشارة وهي الإيماء والتلويح واللحمة والتمثيل والرمز، ويورد قول عبد القاهر الجرجاني في (دلائل الإعجاز): (فإنك إن قرأت ماقاله العلماء في (علم الفصاحة) وجدت جلّه أو كلّه رمزاً ووحياً وكناية وتعريضاً وإيماء إلى الغرض من وجه لايفطن له إلا من غلغل الفكر وأدقّ النظر ومن يرجع من طبعه إلى ألمعية يقوى معها على الغامض ويصل بها إلى الخفي). بل إن القرآن وهو عمدة التعبير وقدوة المنشئين، فإن أكثر القدامى يستحسنون منه ماكانت صفته الإيجاز والاختصار، ثم إن البصراء من النقاد أكبروا المعنى الذي يجهد سامعه فشبهوه بالجوهر في الصدق لا يبرز إلا للخاطر الذي يسعى فيفلح في شق الصدفة، ويقول الجرجاني في (أسرار البلاغة): (ماكان من المعنى ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر واحتجابه أشد، ومن المركوز في الطبع (وأنا أضيف: المرهف) أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق له كان نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل)(30).

يذكر بشر كل ذلك ويحتج به ليؤكد أن أسلوبه في "الأدب المظلل" لايخرج عما ورد في كتب التراث (وأن سر لغتنا لاينكر الإبهام من جهة الأداء أو من جهة الموضوع، فليست به حاجة واجبة إلى الضوء الذي يغمر الإنشاء أي غمرة، حتى إنه لايدع للنظر فرجة للاجتلاء وللفؤاد سبباً للاتقاد وللوهم مدى للانسراح)(31) ذلك الأدب الذي عبر عنه أبو إسحاق الصابي بقوله: "أفخر الشعر ماغمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه".

■ لقد ظلت الرمزية غريبة في مصر لأن الإنشاء الغالب هناك لا يزال تحت تأثير: البيان هو الوضوح.

وكما استمد بشر رمزيته من أدبنا العربي القديم، استمدها أيضاً من تراثنا الصوفي الإسلامي، فغاص في آثار الصوفية شعرها ونثرها ووقف (عند دقائقها ورقائقها من مكاشفات ومنازلات هي خلسات من مُطّلع نور الحقيقة الثابتة، وماكنت وقفت عند مستغلقاتها ومداوراتها، ذلك لأن الإبهام الذي أرفُ له ليس مأتاه طلب الألغاز بواسطة التلبيس تارة وتارة بالعمد إلى المصطلحات الخاصة)(32) ولكل ذلك نهضت أكثر قصائد بشر فارس على الإيحاء، وكثر في بعضها التأويل كقصيدة (إلى زائرة) و (رحلة خابت)، واتسمت بنفحة من روح الشرق والتصوف الإسلامي، وهذا ما حدا بالدكتور محمد فتوح أحمد أن يدعو رمزيته بالرمزية الميتافيزيقية، ويذكر أنه وإن تأثر بالرمزية الغربية، فقد أضفى عليها من روح الشرق وفلسفته مسحة صوفية رقيقة(33). كما يرى محمد مصطفى هدارة (أن بشر فارس يجنح في رمزيته إلى الإشراق الصوفي وأن في تناوله المعاني التجريدية المحضة والموضوعات الميتافيزيقية يثير قضية المفارقة بين حياة الإنسان الظاهرة وحياته الباطنة، كذلك نجده في قصائد أخرى يخوض تجربة كلية في رحلة عبر عالم الباطن بكل مافيه من غموض وإبهام ويستخدم من التراث الصوفي الإسلامي كثيراً من الألفاظ والتعبيرات مما يغني بها المعجم الشعري الرمزي كالسكر والوجد والقطب والفتوح والكشف والعرفان والفيض والسر، والشأن الطريح والشموس الباغية والوسواس الرزين والسر الهلوع والحج الأبلج وضجة الحس وشجا الرفق وقدسانية الجزع)(34).

ومع كل ذلك يبقى الرمز عند بشر فارس (طبع فيه لامذهب، فهو غيبي المزاج، صعب الاختيار. وقد يكون ذلك من الأسباب التي جعلت أدبه دائم الانعطاف- وبنسب متفاوتة طبعاً حسب المراحل- إلى الرمزية. وقد عبر عن ذلك عندما أكد أن الرمزية طبع ومسلك روح، وأنها عنده بالذات أقرب إلى ملمح صوفي)(35).

وإذا كانت بعض قصائد بشر فارس تتخطى الإبهام الناعم الذي تحدث عنه، فلأنه يستخدم الرمز للتعبير عن حالات النفس اللاوعية العصية على العقل، ولما كان عالم النفس الداخلي هو عالم الأعماق والرؤى الغامضة، فإنه من الطبيعي أن تقصّر اللغة المعروفة عن التعبير عنه، وأن يستبدل الشاعر بها لغة الإشارات والتلميحات، ليس من عمد، إنما بضرورة ما يفرضه هذا العالم الداخلي على الشاعر من وسائل عن طريق الإيحاء. وعندئذ فإن اللغة التي يعبر بها عن مكنونات داخلية لايمكن إلا أن تأتي متشحة بالإبهام.

■ كان الاتجاه الإنساني الصوفي عند شعراء المهجر مصطبغاً بالغربة والحنين والنداء العاطفي الحار.

والشعر الرمزي وإن كان ذاتياً، إلا أنه ليس ذاتياً بالمعنى الرومانتيكي بل بالمعنى الفلسفي، أي البحث عن الأطواء النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية(36) ولهذا نجد لدى الشاعر الرمزي ذلك الانعطاف الداخلي نحو اللاشعور والحياة الباطنة، وهكذا الرمزية عند بشر فارس (استنباط ماوراء الحس من المحسوس وإبراز المضمر وتدوين اللوامع والبواده، بإهمال العالم المتناسق المتواضع عليه المختلق اختلاقاً بكد أذهاننا، طلباً للعالم الحقيقي الذي نضطرب فيه رضينا أم لم نرض؛ تدهشنا ظواهره وتروعنا بواطنه وتعجزنا مبادئه، عالم الوجدان المشرق والنشاط الكامن والجماد المتأهب للتحرك إلى مايجري من العلاقات الغريبة والإضافات التائهة في منعطفات الروح ومثاني المادة، يشترك في كشفها الإحساس الدفين والإدراك الصرف والتخيل المنسرح)(37).

وفي المقطوعات التي يقف فيها بشر عند مظاهر الطبيعة نراه يعمل على اقتناص الحالة النفسية وتمثيلها في صور تتعانق فيها مظاهر الطبيعة مع ماتنطوي عليه أعماق النفس من تلك الحالات الغامضة التي تعانيها من حب وإخفاق وألم وثورة وكبرياء،

وتلك بلغة تلمح ولاتفصح وتومئ ولا توضح، فتكسب النص ذلك الغموض والإبهام وتخلق جواً في نفس القارئ يجعله يتعاطف مع الشاعر وانفعالاته، ويشعره بأنه هو أيضاً جزء من الطبيعة التي نعيش بها والتي تعبر عن حالاته النفسية بما تحمله من رموز.

وهنا لابد لنا من أن نقف عند قصائد لبشر فارس فهمها بعضهم فهماً خاطئاً -لما توحي به عناوينها- بأنه يتغنى بمحاسن الطبيعة الغربية مثل (الخريف في باريس) و (الشتاء في باريس) و (الربيع في باريس) و (الخريف في برلين) وغيرها. ففي مقال بعنوان (شعراء الشرق والطبيعة الغربية) يذكر محمد عبد الغني حسن أن كثيراً من الشعراء الشرقيين اطلعوا- وهو واحد منهم- على مباهج الطبيعة في الغرب وسجلوها في شعرهم مثل إيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة وشكر الله الجر والشاعر القروي وفخري أبو السعود (ولصديقي العتيق في -الصداقة لافي السن- الدكتور بشر فارس قصائده الغنائية الخالدة في وصف الطبيعة الأوربية، وقد نظمها متأثراً بالجو الغربي الذي عاش فيه زمناً طويلاً) (38) وقد تبع محمد عبد الغني حسن في ذلك آخرون، فأخذوا عنه وكرروا قوله(39).

والحقيقة أن مرد هذا الاعتقاد الخاطئ يعود إلى عدم استيعاب إحدى خصائص الرمزية. أو بالتحديد عدم فهم ماتعنيه مظاهر الطبيعة بالنسبة للشعراء الرمزيين والتي هي غير ماتعنيه لدى الرومانسيين الذين

يتخذون منها متنفساً لعواطفهم وأحاسيسهم الداخلية وجعلها تشاركهم مشاعرهم، فهؤلاء يسقطون مشاعرهم على مظاهر الطبيعة (والباسها من عواطفهم ثوباً بشرياً حياً، وقد اكتفوا من الطبيعة بدور الشريك الذي يقاسمهم الكآبة والبهجة) في حين أن الرمزيين يتخذون (مظاهر الطبيعة رموز للحياة النفسية.. فإدراك الرمزي للأشياء هو في الوقت ذاته إدراك لأسرار روحه وأشواقها)(40) وبينما يسكب الرومانتيكيون عواطفهم في حضن الطبيعة ويجعلونها حافزاً للشعور السطحي، ثار الرمزيون على تلك العاطفة السطحية التي تدنت إلى ميوعة لاتعرف الحدود (وأشاحوا بأنظارهم عن العالم الخارجي ووجهوها إلى دخيلة النفس الإنسانية، منطوين على قرارة أعماقهم يسبرون غورها وينتزعون منها الفكرة البعيدة والعاطفة العميقة)(41)؛ ففي أي من قصائد بشر فارس التي ذكرنا عناوينها، وغيرها، لانجد وصفاً لمظاهر الطبيعة الغربية ولا الشرقية ولا تسجيلاً لمباهجها، كما لانجد تلك الملامح المميزة لما تكتسيه الطبيعة في أي فصل من الفصول، إنما هناك الفصل الذي يريد به الشاعر أن يرمز إلى حالة نفسية كلية يمر بها في لحظة من لحظات حياته، فالخريف عنده يحمل رموز الأحاسيس التي تنتاب الشاعر في غربته، أو ماكان يعانيه من انفعالات في إحدى تجارب حياته، والربيع يشير برموزه إلى مشاعره التي بدأت تنبعث فيها نبضات الحياة بعد فترة من الذبول والجفاف. وقد تنبه الدكتور محمد فتوح أحمد إلى ذلك عندما تحدث عن رمز يكثر تردده عند بشر فارس، ألا وهو صورة الخريف، فرأى أن الشاعر في قصيدة (الخريف في برلين) (لايحدثنا عن خريف حقيقي، إنما عن خريف عاطفي- وليس مجرد ثوب ترتديه الطبيعة في فصل معين من فصول السنة- وعن صفات إنسانية يختص بها الوجدان والشعور مما يصرفنا على التو إلى المعنى الإيحائي الذي يشف عنه الرمز) فالخريف هنا، وهو قالب رمزي لأحاسيس الشاعر إن هو إلا (ذلك العجز الذي يشعر به كلما استشرف عالم المجردات المحض)(42).

وفي كل ما أبدع حاول بشر فارس أن يرتفع بالأدب إلى رتبة القداسة. وأن يرقى بالبيان إلى وضع يضفي عليه هالة من الرفعة والجلال؛ فهو ينعى على الشعر التقليدي مافيه من اختلاق (بكد الذهن وقوة الذاكرة واختيار اللفظ المدوي (والغريب أحياناً) واستعمال المحسنات اللفظية والمعنوية، إلى كل مايتصل بالأساليب المصطلح عليها للصناعة الموقوفة)(43) ويعيب على أصحاب الشعر التقليدي جريهم على ماسموه قديماً "عمود الشعر" فتعصبوا له وقدسوه، إلى أن يقول: (ليس للشعر عمود راسخ. الشعر هزة وأصل الهزة اضطراب، وما الفن إلا هكذا من جهة الإلهام والتأثير جميعاً)(44).

■ لقد اطلع بشر على الأجواء الشعرية المحلية والحركات الأدبية في عصره من آداب عالمية وفلسفات غربية.

وكما عاب بشر فارس على أصحاب الشعر التقليدي تعصبهم لعمود الشعر، أخذ على من يدعون التجديد- وهو حال لاحقة يفترض في ثناياه القديم- اعتمادهم على الخيال والموسيقا وحسب، إذ يعدونهما كل الشعر، دون الاهتمام باستخدام الألفاظ والصيغ والتمكن من أساليب الأداء (45)؛ فقد توافرت الأدلة وأثبتت التجربة كما يقول بول فاليري إن الشعر الذي يعترف بجودته وبلوغه المنزلة الرفيعة التي تملي على القارئ أثر الوحي والإحساس النفسي، إنما هو في الواقع من عمل الجهد الدائب والإرادة الصابرة والتفكير العميق(46) كذلك عند بشر فارس، ليس مجرد إلهام، إنما هو صناعة تتطلب البحث والجهد والروية والتنقيح (وليس العلم بالصرف والنحو ومواقع الكلمات سوى المدخل إلى الصناعة)(47) وهو هنا يذكرنا بنظرية النظم لدى عبد القاهر الجرجاني، وبما للكلمات من قيمة حسب مواقعها في السياق ومكانها من النظم، لامن حيث إنها كلمات أوألفاظ مجردة (48) إلى أن يقول: (فالشاعر مهما تهب ربّات الشعر له من طلاقة القريحة، فلابد له من استشفاف سر اللغة زيادة على الاستكثار من فرائدها ببصارة

وتحقيق)(49). هذا إلى جانب مايأخذه على الشعر عامة من استخدام الألفاظ المبتذلة والتراكيب المطروحة بعد أن سلبها فرط الاستعمال قوتها وغصبها سحرها، فأمست فاترة باردة(50).

ويعنى بشر بالألفاظ في شعره عناية المتمكن من اللغة والإحاطة بأسرارها ودقائقها، وهو هنا– حيال انتقاء الكلمات– مثل أعلام الرمزيين الفرنسيين، يستخدم منها مالم يستنفد التداول قيمتها التعبيرية(51)، أو يعمل على تحويل معناها التقليدي الذي درجت عليه منذ مئات السنين، إلى معان جديدة تكتسبه من خلال موقعها في السياق، والجو النفسي، والتناغم الموسيقي والإشعاعات الإيحائية(52).

■ لقد اعتمد على المجاز الذي هو أبلغ من الحقيقة لاحتماله وجوه التأويل.

وهكذا كان دأبه في كل ما أبدع من شعر ونثر، يتأنق في اللفظ كما يتأنق بالفكرة (ولا يمشي أبداً في الطريق المطروق، بل يمشي وحيداً في طريق فريد هو طريق بشر فارس)(53). وفي هذا كان تميزه وتفرده، فيراعته (لم تحبّر على طراز أحد، ولاحبرت براعة عربية على طرازه، وذوّب أبعاد الرمزيين في جذور الضاد، فاجتنب الألفاظ على كد مجهود، وحملها من الظلال والأصالة البكر مالم يألفه المتعجّلون في هذا العصر. كتب لنفسه ولخاصة الخاصة التي جاورت نفسه فهمس بالسر، وقتل الهذر، وجانب الآلية اليسيرة، وأعمل الإرادة الواعية في كل تفصيل عميق، فاستغلق على الجماهير. ومال عنه من لم يألف الجهد في تفهم الأدب الصعب، فظل جزيرة أدبية. وليس في هذه الوحدة السعيدة طعن عليه)(54). وعندما سئل إذا كان راضياً عما في شعره من صعوبة وإبهام أجاب: (لاأقول في الشعر إلا اللفظ الذي يحتاج إليه المعنى، فلا أزيد عليه ولا أستعمل تركيباً مطروقاً، وأحاول الغوص على المعنى حتى أستوفي أطرافه)(55).

ويتميز بشر فارس في إبداعه الشعري– ككل الرمزيين– بقلة إنتاجه. وإذا كان أنطون غطاس كرم يرى أن نتاج الرمزيين ضنيناً شحيحاً لصعوبة في التأليف (ولأنهم حاولوا أن يضيقوا على أنفسهم المواضيع الشعرية، باعتبار أن أنفسهم وحدها هي الينبوع الشعري)(56) فإن بشر (كان قليل الإنتاج في الأدب الخالق)– كما يرى الدكتور لويس عوض– (لأسباب لا تتصل بضحولة نبعه وإنما تتصل بطبيعة هذا الينبوع الذي لم يكن يتدفق منه ماء مقدس جيّاش، وإنما كان يسيل منه سائل غريب جميل غامض الألوان، غامض القوام غامض الأثر، سائل شحيح يجمع في بلوري الكاسات وفي صغير القناني أفخر الكريستال. فلا نعرف إن كان مقطراً أم سلافاً صافياً معتقاً من عهد كنعان أو دواء سحرياً لمرض من تلك الأمراض النادرة التي لم يرد ذكرها في الكتب ولا تصادفها في الحياة اليومية)(57).

وككل الرمزيين أيضاً كانت قصائده قصيرة، لأنها في الحقيقة رصد خاطف لما يعانيه الشاعر في لحظة من لحظات الإشراق والتجلي عبر تجربته التي يمر بها في حياته، وفي هذه الحال يلجأ إلى (التماس الأوزان القصيرة والإيقاعات السريعة التي تتوائم وحركة الانفعال وسرعة التنفس وازدياد الضربات القلبية) (58) أو يعمل على المزاوجة بين تفعيلات تساعد على خلق إيقاعات توحي بماتمر به النفس من حالات انفعالية معينة.

□□

□ الهوامش:

1- أمثال أحمد محرم وأحمد الكاشف ومصطفى صادق الرافعي ومحمد الأسمر ومحمود غنيم.
2-د. طه حسين: (حافظ وشوقي) مكتبة الخانجي بمصر، مطبعة الاتحاد 1933 ص.222
3-عمر الدسوقي: (في الأدب الحديث) دار الفكر العربي، القاهرة ط7، ج2، ص.270
4-انظر عبد العزيز الدسوقي: (جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث) جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية 1960، ص77-79و ص377-378 وفيها ينكر أثر مطران في حركة التجديد في الشعر المعاصر إلى حد التحامل، بما يعرضه من آراء بعيدة عن الموضوعية والنزاهة العلمية والمنطق السليم.
5-انظر مصطفى عبد اللطيف السحرتي (المقتطف) ع فبراير 1949 ص.107
6-انظر د. اسماعيل أدهم: (خليل مطران شاعر العربية الإبداعي) المقتطف ع يناير 1939 ص33-.34
7-بشر فارس: (خليل مطران) مجلة (الأديب) ع آب .1949
8-د. محمد حسين الأعرجي (الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي) الجمهورية العراقية. منشورات وزارة الثقافة والفنون 1978، ص.39
9-ديوان الخليل، المقدمة ص7-.8
10-بشر فارس (لفظ الشاعر) الأديب ع ت2-1944، ص.5
11-د. طه حسين (حافظ وشوقي) م.س. ص.17
12-(حديث مع بشر فارس حول الشعر والأدب) الأديب ع يناير 1956، ص.97
13-صدر (الديوان في النقد والأدب) للعقاد والمازني في القاهرة عام .1921

14-كان شكري قد أخذ على المازني بعد نشر الجزء الأول من ديوانه عام 1913 بعض السرقات الشعرية عن الانكليزية، غير أن المازني لم يغتفر لأستاذه وصديقه صراحته في تهجمه وإفشاء سره، فشن عليه حملة شعواء في (الديوان) مما جعله يؤثر العزلة والانصراف عن قول الشعر إلا لماما في أوقات متباعدة. وكان من شأن هذه الحملة أن قضت عليهما معاً في ميدان الشعر. انظر الدسوقي (في الأدب الحديث) م.س. ص244 و 246.

15-صدر آخر ديوان للعقاد في حياته عام 1958.

16-عباس محمود العقاد (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي) دار الهلال- مصر 1972، ص156-157.

17-انظر عبد العزيز الدسوقي (جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث) م.س، ص498-499

18-عباس محمود العقاد (المدرسة الرمزية) مجلة (الكتاب) ع يناير 1947، ص362

19-انظر فائق رجي. مجلة (الأديب) ع مايو 1963، ص.60

20-أحمد حسن الزيات (دفاع عن البلاغة) مطبعة الرسالة. مصر 1945، ص.159

21-فوزي العنتيل (مدرسة أبولو) مجلة (الشهر) ع 4 يونيو 1958، ص.24

22- عبد العزيز الدسوقي (جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث) م.س.ص 392.

23-د. محمد غنيمي هلال (الأدب المقارن) دار العودة ودار الثقافة- بيروت ط5- 1981 ص.413

24-بشر فارس (الأدب وحرفته): (المقتطف) ع يناير 1945، ص84، وهو حديث كان قد أذاعه من راديو الشرق في بيروت بتاريخ حزيران 1944.

25-بشر فارس (في المذهب الرمزي) مجلة (الرسالة) ع251، 25 إبريل 1938، ص.712

26-بشر فارس (م.س) ص.711

27-بشر فارس (حول الرمزية): (الرسالة) ع 257، 6يونيه 1938 ص.955

28-بشر فارس (الظلال في الأدب) مجلة (الكاتب المصري) ع 29- فبراير 1948، ص.81

29-المرجع السابق، ص.85

30-المرجع السابق، ص.88

31-المرجع السابق، ص.90

32-المرجع السابق، ص.89

33-(الرمز والرمزية في الشعر المعاصر) دار المعارف، القاهرة ط2- 1978، ص.236

34-انظر د. محمد فتوح أحمد (الرمز والرمزية في الشعر المعاصر) م.س. ص 241. ومحمد مصطفى هدارة: (النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث) مجلة (فصول) مج1، ع4، يوليو 1981، ص.120

35-فائق رجي مجلة (الأديب) م.س، الصفحة نفسها.

36-محمد غنيمي هلال (الأدب المقارن) م.س. ص.399

37-بشر فارس (مفرق الطريق) -لحق المقتطف، مارس 1938- التوطئة ص.5

38-محمد عبد الغني حسن (شعراء الشرق والطبيعة الغربية) مجلة (الرسالة) ع 337- 18 ديسمبر 1939، ص.2321

39-انظر مثلاً أنيس المقدسي الذي يستشهد بقول محمد عبد الغني حسن، ويضيف على ذلك بقوله "وقد أصاب فيما ذهب إليه": (الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث) ج 2، ط1 بيروت 1952، وكذلك د.نسيب نشاوي الذي ينقل قول المقدسي بأن بشر فارس تغنى بمحاسن الطبيعة الغربية: (المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر) دمشق 1980، ص.487

40-د.محمد فتوح أحمد (الرمز والرمزية في الشعر المعاصر).م.س.ص 310.

41-انطون غطاس كرم (الرمزية والأدب العربي الحديث) دار المكشوف، بيروت 1949، ص.31

42-(الرمز والرمزية في الشعر المعاصر) م.س.ص244-.245

43-انظر بشر فارس (في الشعر العربي) وبه مقالة ينقد فيها قصيدة لعلي الجارم، مجلة (الرسالة) ع 290، 23يناير 1939، ص.187

44-بشر فارس (كلمة الشاعر): (المقتطف) ع إبريل 1945، ص.371

45-المرجع السابق: ص.372

46-محمد روحي فيصل (من النقد الفرنسي) منشورات اليقظة- سلسلة العمومية والبابيروس، بدمشق. د.ت.ص.28

47-بشر فارس (كلمة الشاعر) م.س.ص.373

48-انظر في ذلك مايقوله الجرجاني في (دلائل الإعجاز). تحقيق الدكتورين محمد رضوان الداية وفايز الداية. دمشق، دار قتيبة 1983، ص39 و 62.

49-بشر فارس (كلمة الشاعر) م.س. الصفحة نفسها.

50-المرجع السابق، ص.372

51-انظر د. محمد فتوح أحمد (الرمز والرمزية في الشعر المعاصر) م.س.س.124

52-انظر د. عبد الغفار مكاوي (ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر) الهيئة المصرية العامة للكتاب 1972، ج1، ص.271

53-د. لويس عوض (بشر فارس) الأديب ع إبريل، 1963، ص.56

54-انطون غطاس كرم (بشر فارس في فنه المسرحي شاعر عالق ما بين أرض وسماء) (مجلة شعر) ع 26 ربيع 1963، ص.98

55-(حديث مع بشر فارس حول الشعر والأدب): الأديب م.س. الصفحة نفسها.
56-(الرمز والأدب العربي الحديث) م.س. ص96-97.
57-د. لويس عوض (الأديب) م.س.ص54
58-انظر د.محمد فتوح أحمد (الرمز والرمزية في الشعر المعاصر) م.س.س393.

□□□

[illegible]

صادق أبو حامد

لقد جاء الأدب المقارن، كفرع من النقد الأدبي، كي يكمل حلقة الاكتشاف في الأدب، إذ يعمد بمنهجيته إلى مقارنة الإبداع القومي بما يمكن أو يؤثر فيه أن يتأثر منه، من آداب القوميات الأخرى(المفهوم الفرنسي)، أو مقارنة هذا الإبداع الأدبي بمختلف صنوف الإبداع الفني الأخرى قومياً وعالمياً(المفهوم الأمريكي).

غير أن هذا الفرع لم يعش، منذ وجوده، فترة استقرار حقيقية، إذ لطالما كان مجالاً للاختلاف، فتاريخه يعج بالمعارضات، والتي لم تترك بنداً فيه لم تصبه، حتى ذلك المتعلق بوجود ضرورة أو جدوى له أم لا، الأمر الذي جعله قاب قوسين أو أدنى من الانهيار، لولا الجهد المضني المبذول-وحتى اللحظة- في سبيل وضع حدود له تفصله عن الأدب العام أو عن تاريخ الأدب، وما سوى ذلك من فروعٍ متقاربة، إضافة إلى الاهتمام بتحقيق جدارة له تتجاوز قضية السرقات الأدبية، تلك التي كانت عمله الرئيسي لفترة قريبة خلت.

فإذا كانت هذه هي حال الأدب المقارن على الصعيد الإنساني(العالمي)، فكيف يمكن أن يكون الأمر على الصعيد العربي؟!.

إن المشكلة عربياً تأخذ تشكيلات خاصة، فالموضوع هنا لا يقتصر على أزمة مفاهيم أو صعوبات تقنية تخص هذا العلم، بل إنه يتعداها إلى حد النقص في(الكادر) الاختصاصي، فلا يوجد في العالم العربي حتى الآن فرع أكاديمي يحمل اسم الأدب المقارن، ولنا أن نفاجأ حين نسمع أحد العاملين في هذا المضمار يقول: "يكفي أن نعلم أنه لا يوجد متخصص واحد في دراسات الأدب المقارن في مصر حتى الآن، ولم أسمع عنه فيما يختص بالعالم العربي"(1).

وللأزمة منحى آخر أيضاً وهو المعني بالاعتداد القومي حين يبلغ حداً لا عقلانياً، فالمشكلة هنا تتجلى في رفض الاعتراف بأي تأثر من الخارج إذ" نجد رأياً عاماً لا يستريح إطلاقاً للمقارنات مع الآداب الأخرى، وينكر موضوع التأثر العربي بالآداب الغربية أو يحاول التقليل من شأنه أو طمسه"(2).

■* ثم آراء لا تستريح إطلاقاً للمقارنات مع الآداب الأخرى وينكر موضوع التأثر العربي بالآداب الغربية.

وهناك تمثيل، آخر لهذه المشكلة، وذلك بإرجاع الصنوف الأدبية الحديثة، والتي أخذت عن الغرب، إلى أشكال أدبية عربية قديمة، ومن هذا القبيل"يصطنعون من الصلة بين مقامات الهمذاني والحريري والسير الشعبية وبين فن القصة الحديث ما لم يحس به أبدأ رواد القصة الحديثة من المتعلمين المتأثرين بالغرب وثقافته وأدبه"(3).

بالطبع، ليس لنا في هذه التوطئة تفصيل أسباب وأشكال ونتائج الأزمة، بيد أنه لا منأى عن التنبيه إلى البون الفاصل بين الإقرار بما للثقافة الغربية من أثر في انبثاق النهضة العربية وبين قبول أو تشجيع استمرار الانطواء تحت لواء هذه الثقافة، وإذا كان لنا الاعتراف بالجانب الأول بموضوعية، فمن حقنا بل واجبنا العمل على رفض الثاني.

والحقيقة أن دراستنا إنما تصب في البون ذاته وليس في طرف دون الآخر، فالتأثر في بحثنا، وكما أرى، إنما وقع على كاتب عربي(جبرا إبراهيم جبرا) من كاتب غربي(هرمان هسّه)، بالمقابل فإن زمن وقوع تأثر الكاتب العربي(إن صح التعبير) قريب نسبياً، أي أن تأثير الآداب الغربية بتلك العربية موجود ولا زال مستمراً، كما أن طبيعة التأثر التي سأناقشها مميزة، إذ تتجاوز

■* ذنب البوادي واحدة من مجموعة روايات منسجمة متناغمة يرصد فيها هسّه ضياع الروح الإنسانية.

السطح إلى العمق، آخذة معها بنية العمل من خطوطه العريضة وحتى القسم الأكبر من تفاصيله وهو ما يدعوني للتساؤل: أتراني أبحث في تأثيرات مقارنية عامة؟، أم أحاول إثبات وجود سرقة أدبية وفق الطراز المقارني القديم؟!..، سأدع الإجابة معلّقة، تاركاً للقارئ حرية اختيارها، اعتماداً على ما سوف يقنعه(أولا) من مقارناتي.

(ذئب البوادي) و(الغرف الأخرى):

بداية، لابد من ذكر لمحة عن كلتا الروايتين، مما قد يساعد في إيضاح الصورة لمن لم يحظ بمتعة قراءتهما. وذلك على الرغم من بعد كلتا الروايتين عن الواقعية وعن التحديدات الفيزيائية، إذ نجد الخيال والغرائبية والترميز صفات مسيطرة على بنيتهما، الأمر الذي يجعل من العسير إنجاز تلخيص يظهر الأحداث أو الأفكار أو الجمالية بشكل مرض.

* رواية(ذئب البوادي) لـ(هرمان هسّه)(4):

تدور أحداث الرواية حول شخصية(هاري هاللر): الرجل المثقف. المتسم بالجدية والمبدئية، والذي يحمل هموماً وطنية وإنسانية ووجودية، ويتمثل محرق القصة في حالة الضياع التي يشعرها(هاري) نتيجة انقسام نفسه-كما يعتقد- إلى جزأين: أحدهما متحضر والآخر متوحش، وانطلاقاً من إيمانه بسيطرة الجزء المتوحش على نفسه، يبتكر لقباً له وهو(ذئب البوادي).

لكن سيرة(هاري) تتغير بعد التقائه بـ(هرمينه): وهي فتاة تنتمي إلى وضع اجتماعي واقتصادي مختلف، فتأخذه إلى عالمها: عالم اللذة والمرح والموسيقى الصاخبة، فتبدأ شخصية(هاري) بالتحرر من القيود الاجتماعية ومبادئ الاحترام التقليدية.

تقوم(هرمينه) بتعريفه على اثنين من وسطها هما(بابلو) عازف السكسافون والذي سيشاركه الفصل الأخير، فصل المسرح السحري وألغازه، و(ماريا) الفتاة الجميلة التي يقيم معها علاقة جنسية بتخطيط من(هرمينه).

تختم الرواية بفصل فانتازي طويل ومليء بالرموز والإيماءات المتشابكة، لكنه يشتمل-بشكل رئيسي- على مسرح سحري متعدد المقصورات، يدخل من خلاله(هاري) في مجموعة من الأحداث، أشبه بالأحلام، تمثل النزاعات التي يعانيها داخلياً وعلى رأسها انقسام شخصيته، ومشكلة الحرب وعلاقته بهرمينه.

* رواية(الغرف الأخرى) لـ(جبرا إبراهيم جبرا)(5):

■* الزمن بمعناه الفيزيائي لا أثر له، وإنما يقتصر على ما قد تحمله هذه اللحظة أو تلك من أحداث هامة ومؤثرة.

تحكي قصة رجل مثقف متسم بالجدية، ويحمل هموماً وطنية وإنسانية، تذهب به فتاة اسمها(عفراء) من ساحة في مدينة إلى بيت كثير الغرف، لا يعلم سبب وجوده فيه، والرواية تعتمد في حبكتها على غرائبية الأحداث التي يتعرض لها ضمن هذه الغرف انطلاقاً من التباس في اسم وشخصية البطل، وهو ما يشكل محفزاً لأحداث الرواية أكثر من كونه محورياً فيها..

ضمن هذه الغرف الكثيرة يضيع الاسم الحقيقي للبطل، والذي ما كان له أن يتحدد أبداً، لكن الاسم الأكثر وروداً في الرواية للبطل هو(نمر علوان).

أما(عفراء) فإن شخصيتها تتخذ ضمن الغرف هيئات متعددة وأسماء مختلفة، وفي الرواية شخصية أنثوية أخرى هي(لمياء). يحتك(نمر) بها في عدة مواقف، وهناك شخصية(عليوي) الذي يتحرك بين الغرف، متخذاً دوراً إدارياً إلى حد ما، ويبدو محكوماً بقرارات(عفراء)،

يواجه البطل عدة مواقف جماعية غريبة، منها: دخوله صالة يقام فيها مائدة احتفال على شرفه ويتحدث خلال الاحتفال عن الحرب والدمار.

ومنها دخوله قاعة فيها دكتور يعطي درساً في التشريح لمجموعة من الطلاب، وتتمدد على طاولة التشريح جثة، يفاجأ(نمر) بعد استماعه لحديث الدكتور عن تعدد أهواء الإنسان وانقسام بنيته النفسية، أن(الجثة) تسمى باسمه، أي أنها جثته(أو جثة أحد شخوصه).

وتنتهي الرواية بانفصال البطل عن الأحداث والغرف، وكأنه استيقظ من حلم، ليجد نفسه واقفاً في المطار. أنوه هنا إلى أن رواية(الغرف الأخرى) رواية أبعد ما تكون عن التعيين فلا الأسماء ثابتة ولا الشخصيات.

* مدخل للمقارنة:

كتب هرمان هسّه–الحائز على جائزة نوبل للآداب(1946) –روايته(ذئب البوادي) عام(1927). وهي واحدة من مجموعة روايات منسجمة متناغمة، يرصد فيها هسّه ضياع(الروح) الإنسانية. وغربتها في شتى حالاتها وإمكانياتها، بما يمثل رفضه للواقع كمواضعات معقولة خالية من الخيال، ذلك الوقع الذي بدا له في يفاعته"مجرد مؤامرة سخيفة من فعل البالغين"(6). وفق هذه الرؤية، نجد(ذئب البوادي)–كما روايتي(سد هارتا) و(دميان)– رواية يتصاعد فيها التوتر الوجداني(وبالأحرى الوجودي) حتى يصل نقطة انفلاته في الخلاء"فسواء كان هسّه كتب(رواية) أم(سيرة ذاتية) فهو ينتهي تقريباً دائماً إلى ما يدعوه(مملكة الروح السرمدية)"(7).

أما الروائي العربي(جبرا إبراهيم جبرا) فقد كان من ألمع الأسماء الثقافية في العالم العربي، ولسنوات طويلة، إذ تجاوز إبداعه الرواية إلى الشعر إلى النقد إلى شتى صنوف الأدب، هذا إضافة إلى شهرته بترجمته للكتابات الأدبية والنقدية الغربية، وفي سياق مسيرة إبداعه كانت رواية(الغرف الأخرى والتي– صدرت الطبعة الأولى منها عام(1986).

فكلا الروائيين حظيا بالاهتمام والتمجيد في حياتهما(وهما يستحقان ذلك بدون ريب)، لكن ما يعنينا بالتحديد هنا أمرين: أولهما: أسبقية رواية(ذئب البوادي) على(الغرف الأخر) بفترة تقارب الستة عقود، وهي فترة كافية لانتشار (ذئب البوادي) وخروجها عن حيزها القومي أو الغربي، وثانيهما: أن(جبرا) أديب ومثقف غربي من الطراز الأول، مما يجعلنا نثق بقراءة(جبرا) لرواية(هسّه) كأديب عالمي مذكور في قوائم جائزة نوبل.

انطلاقاً من هذا الاعتقاد المشروع، نستطيع الدخول في التقاطعات والمقاربات التي وقعت بين الروايتين، وذلك وفق تشريح للعمل الروائي يساهم في تركيز الضوء على مادة الحدث الروائي وظروفه وحركته:

أولاً- الزمان:

■* في كلتا الروايتين كان البطل رغم الالتباس والغموض، من الشريحة المثقفة مهتماً بالمعرفة.

تقع أحداث(ذئب البوادي) في فترة ما بين الحربين العالميتين. غير أن هذا التحديد لا يبدو ذا قيمة في الرواية، إلا بما يخص ذكره لحرب ماضية وأخرى متوقعة، أي وجود أجواء حربية، وقد كان لـ(هاري)، قبل تفاقم صراعاته واعتزاله، دور في نشر مقالات ضد الحرب، وله نظرته الخاصة في هذا المضمار، تقول هرمينه لهاري:"نعم، إن الحق يبدو معك، فبالطبع ستحدث حرب ثانية، ولا يحتاج المرء لفهم ذلك إلى قراءة جريدة" [ص100].

إذاً فالزمن، بمعناه الفيزيائي، لا أثر له في الرواية، وإنما يقتصر على ما قد تحمله هذه اللحظة أو تلك من أحداث هامة ومؤثرة.

أما(الغرف الأخرى)، فإنها تبتعد عن تحديد أي زمن ضمن أحداثها، لأنها تمارس خلقاً لواقع بعيد عن التعيين، مع هذا نستطيع لمس تقاطع هنا، إذ أن الفكرة الوحيدة التي نستطيع من خلالها الاعتقاد بوجود زمن خارج الأحداث، هي حديث بطل الرواية في الحفلة المقامة على شرفه(أو شرف نمر علوان)، إذ يقول: "ليالينا الآن، أيها السادة تخنقها الدماء، وراء بابكم الكبير هذا، وراء مصراعيه السامقين، تتراكم الجثث.. آباؤنا، أبناؤنا، أطفالنا، نساؤنا، يُقتلون في كل لحظة، بوحشية منظمة. في كل لحظة، بيوتنا تنسف، ومدننا تحرق.."[ص78].

وكما يبدو، يراوح الزمن هنا–أيضاً– في أجواء حربية، ولربما كانت الحرب التي يعنيها(نمر علوان) هي الاجتياح الإسرائيلي للبنان(1982)، وما يدعم ذلك قوله"قبل أربعة أيام أو خمسة، انتحر صديق لي احتجاجاً على ذلك كله.." [ص78]، والمقصود وفق اعتقادي، الشاعر (خليل حاوي)، الذي انتحر إبان الاجتياح.

ثانياً- المكان:

تتحرك أحداث رواية(ذئب البوادي) في قسمها الأكبر، ما قبل(المسرح السحري)، ضمن إحدى المدن الألمانية، غير أن البطل لا يبدو معنياً بالمكان أو منفعلاً به، فاختلاط الصراعات النفسية لديه جعله يدور في فلك ذاته، كما أن شعوره بالوحشي والوحدة(كذئب بادية) عزز ضياع انتمائه إلى المكان. بينما نجد في(الغرف الأخرى) جملة تطالعنا في أول الرواية: "كانت الساحة

ميداناً كبيراً من ميادين المدينة"[ص 7]، وعدا هذه الجملة فلا يوجد أي دليل آخر، إذاً نحن في مدينة، أي مدينة، إن الرواية تقع- وكما أراد كاتبها- خارج الجغرافيا.

ولكن، يوجد هنا نقطة حساسة سنمر عليها الآن وسنفصل فيها لاحقاً، فمدار حركة أبطال(الغرف الأخرى) ضمن بيت كبير، كثير الغرف والقاعات. وكل الأحداث التي تقع للبطل إنما داخل هذا البيت، بالمقابل نجد فصل(المسرح السحري) في (ذئب البوادي) يشتمل أيضاً على بيت كبير ومن ثم مسرح كثير المقصورات، وهنا بالضبط، أي في هذا الفصل وهذا المسرح، تقوم المقارنة الحقيقية بين الروايتين، فكما أرى رواية(الغرف الأخرى) إنما هي نسخة معدلة عن هذا الفصل بالذات(المسرح السحري)، إضافة إلى تشربها أفكار وشخصيات الفصول الأخرى، لكن بطريقة موارية.

ثالثاً- الشخصيات:

■* إن التقسيم إلى ذئب وإنسان، إلى شهوة وروح، تبسيط فظ وتعدٍ على الحقيقة.

لن أكتفي ضمن هذا البند بالحديث عن الشخصية(صفاتها، صراعاتها) لكني سأحاول إدراج الفكرة والحبكة أيضاً، وذلك لأن الروايتين تعتمدان على بطليهما أشد الاعتماد.

1- البطل: ذئب هسّه ونمر جبرا

أ- في كلتا الروايتين، كان البطل، ورغم الالتباس والغموض، من الشريحة المثقفة، مهتماً بالمعرفة، مرهفاً وجودياً، وقد كانت الرواية تمثل رصداً لهذا البطل في حركته، سواء أكانت هذه الحركة مادية أم نفسية، ضمن واقع حسي و(روحاني). وقد قدّم(هسّه) لروايته بما أسماه(مقدمة المؤلف)، وهي مقدمة كتبها رجل كان قريب المرأة(العمة في الرواية) التي أجّرت ذئب البوادي الشقة التي كانت محل إقامته في هذه المدينة. وقد قدم(هاري) لهذا القريب كتاباً خط فيه الأحداث التي وقعت له طوال فترة إقامته.

بعد هذه المقدمة، تبدأ الرواية، وما هي إلا ذلك الكتاب الذي يتحدث عن(أخبار ذئب البوادي)، فنجد الرواية تتلى على لسان بطلها.

أما جبرا فقد بدأ روايته على لسان بطلها ودون مقدمات، إذاً باستثناء(مقدمة المؤلف) في رواية هسّه، الروايتان تُقدمان بلغة الأنا، لغة بطل الرواية.

ب- سمى(هاري) نفسه(ذئب البوادي)، أما بطل(جبرا) فإنه لم يرض باسم قط، بل اكتفى برفض الأسماء التي دعي بها، غير أن هذه الأسماء لم تكن بلا مغزى، وإذا كان(جبرا إبراهيم جبرا) يتحدث عن مشكلته في"اختيار الاسم المناسب للشخص المناسب"(8)، فإنه في روايته هذه يبدو أكثر اهتماماً بهذا الجانب، فقد أطلق على بطله اسم(نمر علوان) أو اسم(عادل الطيبي) ومجموعة أخرى من الأسماء منها(أحمد الهاشم، عبد النور عبد الواحد، علي حسن علي.. الخ). غير أن اسم(نمر علوان) هو الاسم الأكثر وروداً وربما جدارة، فجميع أحداث الرواية كانت تعتمد في تفعيلها على هذا اللبس بين شخص البطل وشخص(نمر علوان)، والذي يقدم في الرواية كدكتور صاحب كتب هامة في الفكر والمعرفة، ولكن.. ألا نلمس هذا التقارب بين(نمر علوان) و(ذئب البوادي)؟

■* هناك طريقة من طرق الدفاع عن النفس ضد الألم باستخدام المتاح من وظائف الجهاز النفسي.

هناك علاقات عدة بين الاسمين، فالعلاقة الأولى هي الافتراس والوحشية كميزة استعارية (تستخدم في استعارة) للنمر والذئب على حد سواء، أما العلاقة الثانية فهي التناقض بين التوحش والإنسانية، البادية والحضر، العلوي والسفلي، ولإيضاح هذه الفكرة لابد من التعمق في فكرة العملين الرئيسية:

تناقش رواية(ذئب البوادي) شخصية إنسان يعتقد بوجود صراع دائم في أعماقه بين بنيتين نفسيتين متناقضتين، الأولى: نفسية(الإنسان) بما يحمل من صفات الوداعة والحب والحضارة، والأخرى: نفسية(الذئب)، وحين يوصف هذا الذئب بأنه ذئب بوادي، فإن ذلك أدعى للاعتقاد بتفاقم وحشيته، إذ هو دائم التعطش للسفك، كما أن البادية تحمل دلالة تجعلها على طرف النقيض من حالة التحضر (الحضر).

لكن(هاري) يبدأ الاعتقاد بسذاجة هذه التسمية(ذئب البوادي)، حين يقرأ كتاباً يناقش قضيته هو بالذات، ويجد أن تفسير هذا الكتاب لمشكلته صحيح إلى حدٍ بعدي، وقد ذكر في ذلك الكتاب الكثير عن شخصية(هاري)، وأهم ما يقوله: رفض صيغة التقسيم هذه"إن التقسيم إلى ذئب وإنسان، إلى شهوة وروح، وهو ما كان يوضح فيه ذئب البوادي مصيره بشكل مفهوم، إن ذلك تبسيط فظ

وتعد على الحقيقة لفائدة أن يصبح ذلك مقبولاً ولكنه يضل ويقود إلى التناقض الذي يشعر به ذلك الإنسان نفسه، ويظهر على أنه سبب نبع آلامه التي لا يستهان بها، إن هاري يجد نفسه إنساناً، أي عالماً من الأفكار والمشاعر والحضارة والطبيعة اللطيفة المتسامية"[48]، ويؤكد أنه ما من إنسان يمكن اعتباره خاضعاً لحالتين نفسيتين فقط"حتى الزنجي البدائي، وحتى المجنون لا يحدد طبيعته على أنها مجموعة من عناصر أساسية اثنين أو ثلاثة فقط، وحتى الرجل المتخالف جداً مثل هاري، إنما يعمد بسذاجة إلى تقسيم نفسه إلى ذئب وإنسان، كمحاولة طفولية يائسة. إن هاري لا يتألف من طبيعتين بل من مائة وآلاف– أن حياته تتأرجح(كحياة كل البشر) لا بين قطبين فقط، الفوضى والروح، أو القديس والصعلوك، ولكنها تتأرجح بين آلاف من أزواج الأقطاب التي لا حصر لها"[49].

[illegible]

إننا في الحقيقة، نستطيع اكتشاف ذات الإشكالية التي عبرت عنها رواية هسّه، فالنمر هنا مقترن بمفردة(علوان) المتصرفة عن المصدر (علو)، وهو ما يمكننا قراءته كمعادل للتصعيد أو التسامي، إنه معادل(الطبيعة اللطيفة المتسامية) التي قرأناها قبل قليل، أما عن مفهوم التصعيد أو التسامي فقد ورد بشكل عابر في رواية(هسّه) "وقد قصت علي تلك الصديقة المدهشة عن القديسين، وأظهرت لي بأنني في تصعيدي الرائع لست وحدي مطلقاً ولست غير مفهوم ولا أنا شاذ مريض"[86].

ألا يبدو الحديث خاصاً بعلم النفس؟ بالطبع.. أجل، ولا مهرب من الدخول في النظريات التي تشكل خلفية الروايتين.

تحدث سيغموند فرويد بمبدأ التسامي، وعنى به توجيه طاقة الليبيدو من الحيز الجنسي البحت (وهو سفلي) إلى حيز الإبداع والتحضر (وهو علوي)، يقول فرويد"وهناك طريقة أخرى من طرق الدفاع عن النفس ضد الألم، باستخدام المتاح من وظائف الجهاز النفسي بصرف الطاقة في مجالات أخرى، وبتوجيه الغرائز وجهات لا تصادم بينها وبين العالم الخارجي، أي بالتسامي بها، ويحقق التسامي أكبر النجاح إذا عرف المتسامي كيف يستغل طاقاته أكبر الاستغلال ليحصل على أقصى ما يمكن أن يحصل عليه من التلذذ من العمل العقلي أو الفكري الذي يقوم به مستخدماً التسامي.."(9).

غير أن أحد تلامذة فرويد حدد هذا المبدأ باعتباره غير ممكن"إلا مع غياب الكبت الجنسي، وهو، أي الإعلاء، لدى الشخص الراشد لا يطبق إلا على اندفاعات الغرائز لما قبل الجنسية، ولكن ليس على الغرائز الشهوانية الجنسية"(10).

إنني لا أستفيض هنا جزافاً، إنما لأن محور الروايتين هو هذه الفكرة النفسية، فنجد الروايتين تظهران العلاقة بين الغريزة الجنسية(الذئب) والحضارة أو شكل الطاقة المتسامي(الإنسان)، ولنا الإشارة في هذا الحيز إلى أن فكرة الانقسام إلى شخصيتين داخل جسد والتي ليست مرضية(الفصام) المعالجة في الروايتين، مأخوذة-كما يبدو– من فكرة أخرى لفرويد، وهي فكرة الجملتين الغريزيتين اللتين تتحكمان بالكائن، وهما-كما يقول فرويد– غريزة البقاء وغريزة الموت(أو غرائز البقاء وغرائز الموت)(11) وفي هذه الحالة فإنما تمثل شخصية الإنسان في(هاري) غرائز البقاء، بينما شخصية الذئب) فيه تمثل غرائز الموت.

استناداً إلى المعلومات السابقة، ماذا يمكن أن نكتشف من أبعادٍ لفكرة فرويد، في رواية(الغرف الأخرى).؟

سنبدأ بالاسم(د. نمر علوان)، فهذا الاسم ومنذ اللحظة التي أطلق فيها على بطل الرواية واستغراب الدكتور"نمر علوان؟ هل أنا نمر علوان؟" [ص 26] وحتى نهاية الرواية، لم يأت أي اسم آخر ليدحض صحة هذا الاسم أو يقلل من أهميته، وكي لا يبدو الأمر وكأننا نحمّل الأشياء ما لا تحتمل، لنسمع ما قيل عند بدء جلسة التشريح"ولا تدهشوا الآن إذ ترون أمامكم مرة أخرى نمر علوان، أو عادل الطبي، أو علوان عادل، أو الطبي نمر"[ص 93]، إذاً فليس من شيء مهم في الاسم سوى ما يمكن تركيبه من تناقض أو توافق بين الاسمين والكنيتين، وطبعاً ضمن مواجهة مركزية بين("الإنساني) و (الوحشي).

■* الفارق بين الروايتين أن بطل هسّه كان منفعلاً بالحدث الروائي..

وهناك موقع آخر تظهر فيه فكرة فرويد بل فكرة هسّه في روايته، وذلك في جلسة التشريح، فقد قرأنا قبل قليل قول الدكتور المحاضر"إذ ترون أمامكم مرة أخرى نمر علوان"، فقد رأوه قبلاً، ولما كان البطل يظهر ولأول مرة أمامهم، إذاً لابد من البحث عن الشخصية الأخرى لنمر علوان، وسرعان ما نجدها على منضدة التشريح، إذ يقول المحاضر"كلها أسماء رجل واحد، بل إنها كلها في الواقع وفي نهاية المطاف، كما سترون، اسم واحد لا غير، لمسمى مشطور ربما أكثر من شطرين، قد يلتئم، في واحد– هو هذا الذي رأيتموه ملقى على منضدة التشريح.."[ص93].

وهناك دليل ثالث يُظهر التطابق بين فكرتي الروايتين، إذ يقول(المشرح المحاضر) في تقاليب حديثه"إذن، فإن الكثير من الإبداع، كما قلت محاولة لإطلاق الوحش الغافي في الدواخل، وهو في الوقت نفسه–وهذا هو المهم بالنسبة لنا كمجتمع متحضر

يأخذ بالعقل والمنطق قبل كل شيء– محاولة لمصالحة هذا الوحش(الذي كثيراً ما تصعب السيطرة عليه، وهو شديد اللجاجة بمطالبه) مع الإنسان المتمدن الذي يحيا وعيناه مفتوحتان على العالم الحقيقي العالم الفيزيائي الملموس"[ص94].

إننا–واعتماداً على هذا التطابق– نجد أننا إنما نقارب الحقيقة إذ نعتقد بأن رواية جبرا، ورغم جملة الملابسات والمناورات والترميزات، إنما تناقش قضية هذا الانشطار للرجل الواحد الذي قد (يلتئم أو لا يلتئم)، وهذه المصالحة بين الإنسان والوحش والتي قد تتم أو لا تتم، وهي بالذات قضية(هاري هاللر) عند هرمان هسّه.

بيد أن جبرا جعل الشخصيتين بجسدين، دون أن يظهر الآخر إطلاقاً في الرواية إلا كدليل على وجود هذه الثنائية، ولا أعتقد أن اختلافاً يستحق الذكر حققه جبرا في ذلك، فالأمر لا يعدو أن أسلوب الفانتازيا الذي شمل رواية جبرا من أولها إلى آخرها، يتوافق مع الخروج عن المنطقي، فيخلق لنا جثة أخرى للنفس الثانية، هذا مع العلم أن(هسّه) في مسرحه السحري استطاع الخروج كلياً عن المنطق والواقع لذلك نراه يخلق أجساداً لشخصيات بطله متعدد النزوعات، وذلك في عدة مواضع ضمن الخاتمة الفانتازية الطويلة داخل المسرح السحري"ونظر إليّ ثانية هاري الذي يصب فيه الشكل الذئبي الضال والغيمي..."[ص 153] هذا على لسان هاري نفسه، كما أنه تقسم إلى عدد ضخم من(الهاريين) "إنهم هاريون لا حصر لهم، لم أستطع رؤيتهم ومعرفتهم إلا للحظات وامضة، وكان بعض هؤلاء الهاريين العديدين منهم من كان مسناً مثلي وبعضهم أكبر سناً، ومنهم قديم قدم الأزل، ومنهم شاب، وولد خبيث وتلميذ وطفل"[ص 154]، وكذلك في المقصورة التي تحمل لوحة"أعجوبة ترويض ذئب البوادي"[ص 169]، إذ وصف ترويض الذئب من قبل الإنسان وترويض الإنسان من قبل الذئب بفقرة ساخرة لأنها تعبر بجلاء عن الصراع النفسي الذي كان يعيشه(هاري هاللر).

ونشير أخيراً في هذا الجانب إلى أنه وكما انتصر (هاري) على الذئب وتخلص منه كذلك فعل (نمر علوان) بالشخص الممدد على منضدة التشريح"وانطلقت نحو الرجل الممدد، بين الأطباء والممرضات، ودفعت الدكتور علي الثواب بغلظة، لكي أنكب على الرأس الذي جعلوه في شبهي"[ص103].

■* كأن المدينة لم يبق فيها من يتحرك، من يسعى، من يحب. كأن وباء قد اجتاحها ولم يرحم أحداً.

حري بي التنويه هنا إلى أن الفارق المهم بين الروايتين، والذي يقف حائلاً أمام الاكتشاف السريع والسهل بينهما، أن بطل(هسّه) كان منفعلاً بالحدث الروائي يتحرك بحركته ويعيش أبعاده وتفاصيله بكامل روحه ووجدانه، بينما نجد بطل جبرا يقف خارج الحدث عملياً، ينظر إلى حركة الشخوص وتفاصيل الأحداث من بعيد، بل إنه بدا سلبياً إلى الحد الذي أصبح فيه على الجانب الآخر من الحدث، فهو يرفض كل هذه المغالطات والتي هي محور الحركة الروائية.

بكلمة أخرى: بطل(هسّه) ميتافيزيقي يعيش العالم الفيزيائي(ثم الميتافيزيقي، المسرح السحري) أما بطل جبرا فبطل فيزيائي يعيش عالماً ميتافيزيقياً.

ونستطيع القول: إن(هاري هاللر) رأى لافتة، تقول(المسرح السحري، ليس لكل أحد للمجانين فقط) مبكراً، لكنه لم يدخل(المسرح) حقيقة إلا عندما تسلح بما كان ينقصه، أي معرفته للجانب الآخر من العالم، عالم(هرمينه) عالم(الجنون)، لقد دخل بإدراك كامل لما يمكن حصوله، أما بطل جبرا فقد ظلّ حتى اللحظة الأخيرة، لا يتوقع شيئاً مما يحصل أو يمكن حصوله رغم دخوله(المسرح السحري) من بوابة الرواية.

ولعلّ السبب السابق لم يكن حاجزاً بين الروايتين وحسب، بل وبين رواية(الغرف الأخرى) والقارئ أيضاً، فقد كانت الأحداث تظهر مدفوعة من الخارج فلا نجد مسوغات يحتملها النص في تطوره، وقد حالت غربة البطل عن الحدث دون اندماج القارئ، إذ سرعان ما يطبع القارئ بطابع البطل، و (يغترب) عن النص..

بـ- البطلة الأنثى:

أ- هرمينه(هسّه) ———— عفراء(جبرا):

قام هرمان هسّه، بتحريك بطله للقاء(هرمينه) والتي تمثل رمزاً للمشكلة فهي تنتمي إلى مجتمع مختلف تماماً عن ذاك الذي ينتمي له(هاري)، لكنّ(هاري) لم يلتقها إلا عندما أنهك من العذاب والآلام التي كان يجد فيها حياته، وفي الوقت ذاته، طريقه السريع للموت.

التقى(هاري) بـ(هرمينه) عندما حاول الابتعاد والتأخر قدر الإمكان عن منزله، وقد اعتقد أنه سيقوم في تلك الليلة بالذات بإزهاق روحه كي يحسم كل ذلك التخبط، فيكون لقاؤه بـ(هرمينه) فاتحة عالم جديد، يقلب حياة(هاري) رأساً على عقب" –لماذا لا تستطيع الذهاب إلى البيت؟

– إنني لا أستطيع، ففي البيت ينتظرني شيء– كلا إنني لا أستطيع، إنه شيء رهيب"[ص72].

وقد كانت(هرمينه) فتاة تعيش حياتها بكل لذاتها وبقدر غير قليل من الإدراك لهذه الشهوانية، لكنها لم تكن لتصبح بين يدي(هاري) حتى اللحظة التي قتلها فيها داخل المرآة"لقد كانت هرمينه دوماً كالحياة، دوماً هي لحظة، ولا يمكن الحساب فيها مسبقاً"[ص95].

وعلى الرغم من تفهم(هاري) أو قبوله، بما يجري من حوله وما يبدو وكأنه مؤامرة حيكت منذ وطئ المدينة، إلا أن(هرمينه) وحدها هي التي بدت ترسم اللوحة وبالشكل الذي تراه مناسباً، بينما كان(هاري) سعيداً بهذه اللوحة، ويمضي قدماً في كل طريق تقوده إليه ريشة(هرمينه).

أما(نمر علوان) فقد كان يتحرك أيضاً وفق المخطط الذي أعدته(عفراء) له، لكن الفارق وكما رأينا سابقاً، أن نمر علوان يعيش الحدث دون رغبة، فلا يتحرك إلا مُرغماً، لأنه ظلّ محافظاً على واقعيته ضمن الجو الخيالي الذي تتسم به الرواية، وما لم يقله جبرا إنما مارسه بأحداث الرواية: أن عفراء كانت لحظة، لا يمكن الحساب فيها مسبقاً..

ونجد تشابهاً آخر، وهو لحظة لقاء نمر بعفراء، فقد التقته في مكان موحش"كأن المدينة لم يبق فيها من يتحرك، من يسعى من يحب. كأن وباء قد اجتاحها ولم يرحم أحد"[ص 7]، وهي ذات الحالة التي كان يشعرها(هاري) في سيره وتسكعه متألماً منعزلاً بلا أصدقاء ولا مجتمع، ونجد أيضاً أن(عفراء) جاءت(نمر) في هذا الجو الكابوسي وفي اللحظة المناسبة كما فعلت شبيهتها(هرمينه) "كنت تنتظرني، طبعاً، تفضل، اصعد إلى جانبي"[ص11].

وإذا أردنا الآن الدقة، فإننا نرى بأنه كما فعل جبرا في نقله الصراع النفسي بين الذئب والإنسان داخل هاري إلى شخصيتين محسوستين كذلك فعل في حالة الأنثى البطلة، إذ نقل العزلة المعنوية لهاري والتقارب الضروري الذي كان يحتاجه مع(هرمينه)، إلى عزلة محسوسة عند(نمر) (وحيداً في المدينة)، وتقارب مادي مع عفراء(اصعد إلى جانبي).

■* كل شعب بل كل إنسان عليه بدلاً من أن يترنم بأسئلة الذنب السياسي أن يبحث في نفسه كم فيه من أخطاء.

2- ماريا(هسّه) ——— لمياء(جبرا):

كانت(ماريا) في رواية (هسه) الأنثى المهمة جنسياً، لكنها لم تكن بهذه الأهمية في غير ذلك، فهي أحد البيادق التي حركتها(هرمينه) لتكمل اللعبة لديها ولتحقق الشروط الكاملة، فلم تبدأ علاقتها الجنسية مع هاري(والذي أبدى لهرمينه إعجابه بماريا) إلا عندما قررت(هرمينه) ذلك.

" [illegible]

– [illegible]

– مثل..."[ص116].

■ أنا لاأستطيع القفز إلى الحقيقي والواقعي بخفة راقصة.

وكي نجري مقارنة واضحة، علينا الاهتمام باللحظة التي حضرت فيها(ماريا) إلى بيت(هاري): "وهكذا أطفأت نور نفسي بحزن، وبحثت عن غرفة نومي بحزن، وانا حزين حتى في خلع ملابسي، وأرعبتني رائحة عطر غير طبيعي، لقد كان عطراً نسائياً والتفت لأرى ماريا الجميلة مستلقية على فراشي، وهي تبتسم، مضطربة قليلاً، بعيونها الزرق الكبيرة[ص116].

أما عند جبرا فقد كانت(لمياء) أكثر ثانوية في الرواية، لكنها أيضاً كانت بيدقاً لعبت به(عفراء)، وقد استطاعت(لمياء) أن تستأثر بإعجاب(نمر علوان) في أواخر الرواية.

لكننا نجد من الضروري هنا التنبيه إلى أن جبرا حاول الإغراق في تشكيل خيالية أجوائه، لذلك نراه يعتمد اعتماداً هائلاً على شخصية(عفراء) في لعب أدوار مختلفة لأكثر من أنثى، فهي التي جاءته(متنكرة) وفي حالة ذهوله عندما دخل غرفة المكتب في البيت كثير الغرف، وتبادلت معه القبل.

وقد وقعت هنا مشابهتان مع(هسّه)، فحالة التعب والإرهاق بل والعذاب كانت ملتصقة ببطل جبرا، ولم يخرج منها إلا عندما كان يدخل في حالة مداعبة جنسية مع إحدى شخصيات(عفراء)، والأمر الآخر هو أن الشعور الأول الذي خالج بطلي الروايتين

لحظة تواجد الموضوع الجنسي هو الخوف من المجتمع، الاكتراث بنظرة الآخرين، فعند(هسّه) "وقلت: ماريا! وأتى إلى فكري حالاً أن صاحبة البيت ستأتي إليّ وتنذرني بمغادرة البيت"[ص 116]، أما عند(جبرا) فقد كانت الفكرة التي راودته عندما قبّلته(عفراء)، بشخصيتها الجديدة، ماذا لو نظرت إليهما الموظفة التي وراء المكتب؟[ص22].

3- الأنثى في حالات أخرى:

أ- بطل(هسّه) لديه حبيبة خارجة عن الرواية، كذلك بطل(جبرا)..

ب- بطل(هسّه) تراءت له في المسرح السحري عدة فتيات من ماضيه، وبدأت الذاكرة تتجسد لديه بأشخاص محسوسين، وذلك في المقصورة التي تحمل اللوحة كل الفتيات لك"[ص 17]. كذلك فإننا نجد بطل(جبرا) يمارس المداعبات الجنسية مع(عفراء) وهي بصورة حبيبته(سعاد)، كما أنه استرجع ذكرى(يسرى المفتي)، التي كانت متعتها في تأمل الآخر لجسدها وإعجابه بمفاتنها الأنثوية، كما هي نظرة(ماريا) لعلاقتها بـ(هاري).

ج- أخيراً، هناك صفة هامة مشتركة بين الأنثى في الحالتين، فالأنثى التي كانت تفاجئ دائماً نمر علوان بانتقالها السريع والمفاجئ بين الحزن والفرح والوفاء والخداع، القرب والبعد، الواقع والخيال، الحقيقة والزيف، هي ذاتها التي قال عنها هاري"وعلى كل حال فأنا لا أستطيع القفز إلى الحقيقي والواقعي بخفة راقصة كما تفعل هرمينه ذلك."[ص94].

رابعاً- تفاصيل أخرى:

سأعمد الآن إلى ذكر تقاطعات تفصيلية، لكنها هامة(إذ ليس هناك مالا قيمة له في العمل الأدبي وخاصة إذا ما كان يناقش قضايا رمزية كما في الحال هنا):

أ- المسرح السحري: عند(هسّه) "المسرح السحري" ورد في بدايات الرواية وختمت الرواية بين مقصوراته، وقد كان المسرح الذي عرضه عازف السكسافون(بابلو) كبيراً وخالياً لأنه سيستقبل هاري، ولنسمع العازف يصف مسرحه"إن لمسرحي مقصورات عديدة بقدر ما تريدون، عشرة أو مائة، أو ألف، وخلف كل واحدة ينتظركم ما تبحثون عنه تماماً.. إنه حجرة صور جميلة، يا صديقي العزيز لكن لن يفيدك أن تسير فيها كما أنت. إنك ستتردد وتنعش بما تسميه حسب عادتك أنه شخصيتك."[ص152].

ولننتظر الآن(جبرا) يصف ما رآه عندما نظر من نافذة إحدى الغرف الأخرى"قمت بسرعة ونظرت من النافذة، وإذ الساحة مرتبة كخشبة مسرح عريضة، وأنا أراها كأنني في مقصورة عليا في صالة كبرى، وقد سلّطت الأضواء بطريقة مسرحية، بما في ذلك الأضواء العليا، والجانبية، والسفلى، ولكن المسرح خالٍ بالمرة"[38]، إنه في الحقيقة ذات المسرح، وقد كان البطل حقيقة في مقصورة وهي إحدى المقصورات الألف، والتي ليست سوى الغرف الأخرى، لكن(نمر علوان) تردد ومنذ دخل هذه الغرف الأخرى(المسرح وانعش- كما تنبأ(بابلو)- بما يسميه(نمر) حسب عادته بأنه شخصيته.

والحقيقة أنه كان من المناسب تماماً أن يتخذ(جبرا)، الفقرة السابقة من ذئب البوادي، كتبويب لروايته.

ب- [illegible]:

- عند(هسّه): "وحدث أن ذهبت إلى المشجب في الساعة الواحدة وأنا غاضب وخائب في أملي، لآخذ معطفي وأذهب. إن كل ذلك كان انحداراً ورجوعاً إلى ذئب البوادي، وهرمينه لن تسامحني قط ولكنني لم أستطع فعل شيء غير ذلك"[ص141].

- عند(جبرا): "وخطر لي عندها أن أقفز إلى سيارتها، وأهرب بها، وبالفعل، تحركت كاللص نحوها ودنوت من باب السائق، ودققت النظر من خلال الزجاجة المغلقة لأرى إذا كان مفتاح التشغيل في مكانه... وإذا الفتاة تصيح بي من بعيد: (هل نسيت شيئاً في السيارة؟) فأجبت صائحاً أيضاً(نعم، نسيت!).

وبتصميم حام فتحت باب السائق، ومددت يدي إلى موضع مفتاح التشغيل، لعنة الله! لم يكن ثمة أي مفتاح"[ص20]..

وكلا المحاولتين فشلتا، لذلك دخل البطلان المسرح.

ج- [illegible]:

- يقول(هاري): "كل شعب بل كل إنسان عليه بدلاً من أن يترنم بأسئلة(الذنب) السياسي، أن يبحث في نفسه، كم فيه من

■ كل إنسان عليه بدلاً من أن يترنم بأسئلة (الذنب) السياسي أن يبحث فيه نفسه كم فيه من أخطاء وغفلات وعادات قبيحة وذنب في تسبب الحرب وتعاسة البشر.

أخطاء وغفلات وعادات قبيحة وذنب في تسبب الحرب وتعاسة البشر، فذلك هو الطريق الوحيد الذي قد يقود إلى تجنب الحرب القادمة."[ص99].

– ونجد أصداء لهذه الرؤية عند(جبرا) إذ يقول بطله في معرض حديثه عن الحرب والموقف منها: "وماذا حققتم أنتم في هذه الليالي الدامية التي يضج هواؤها بالصراخ والعويل، سوى أن تسدو الآذان بأصابعكم بين الحين والحين، وتهيئوا لأنفسكم وليمة قد تكون الأخيرة، وأنتم لا تعلمون؟ اسمحوا لي أن أكرر، أيها السيدات والسادة: وراء بابكم الكبير تتراكم الجثث. وإذا لم تتداركوا الأمر قريباً، فإنها ستنتشر أمامكم، هنا، على الأرض من قاعتكم الكبيرة هذه بالذات.."[ص79].

فالحرب قادمة ومستمرة كما رأى هاري قبلاً، كما أن الصراخ والعويل هو الترنم بالذنب السياسي، فالحل إذاً هو في البحث عن المشكلة من جذورها، المشكلة في أعماقنا ودواخلنا.

ج- [illegible]:

– كما وقف(هاري) في بداية دخوله المسرح أمام المرآة ليجد نفسه في حالة أخرى، وهي حالة الشخص المرح المناقض له"ورأيت للحظة غاية في القصر، هاري المعروف لديّ في مزاج حسن للغاية، ووجه برّاق ضاحك"[ص154].

– كذلك تستقبل المرآة(نمر علوان) في مدخل الغرف الأخرى"كانت قاعة المدخل المضاءة كبيرة، فارغة، فيما عدا كرسيين أو ثلاثة، دلفنا منها إلى باب جانبي، بمحاذاته مرآة طويلة أنيقة قصت على شكل شجرة– رأيت خيالي فيها، فقلت غريب، هل هذا أنا؟.. خيّل إليّ فيها أن لي شارباً كثّاً أسود، وأن شعر سالفي وشعر رأسي قد خالطه البياض."[ص20].

ح- [illegible]:

– اعتزل(هاري هاللر) الكتابة وكان صريحاً وواضحاً في ذلك، ولم يكن ليخبر أحداً بكتاباته لولا أنّ يقرأها الآخر صدفة.

– أما(نمر علوان) فإنه ينكر إنكاراً تاماً أنه قد كتب في يوم من الأيام: "أية مؤلفات؟ أنا لم أؤلف كتاباً واحداً في حياتي!"[ص26]..

هـ- [illegible]:

– (ذئب البوادي): "أين كنا؟ هل كنت نائماً، هل كنت في البيت؟ أم كنت في سيارة وسافرت؟، لقد دلفت في الغرفة المدورة ذات الأنوار الزرقاء"[ص150]، وقد كان(هاري) هنا مع(هرمينه) و(بابلو).

– (الغرف الأخرى): "وما كدت أخطو خطوة واحدة من خلال الباب، حتى أغلقه ورائي بحزم، لأجد نفسي فعلاً في غرفة زرقاء الجدران، زرقاء السقف، زرقاء الستائر"[ص 40]، وفي هذه الغرفة التقى(نمر) (سعاد) والتقى(عليوي) الشخصية الموازية لـ(بابلو) في الحدث الروائي

ر- [illegible]:

وَجدَ(هاري) كتاباً يروي قصة حياته، ويناقش أخباره:

"وعندما جلست على الأريكة ووضعت نظارتي قرأت متعجباً وأنا أشعر بقدري ينفتح أمامي على غلاف الكتاب الصغير: أخبار ذئب البوادي. لا لكل أحد"[ص 34]، وكما تعودنا فإن بطل جبرا يسير خلف خطى هاري في كل درب، فقد وجد هو أيضاً كتاباً يتحدث عنه عنوانه البديل: "ومددت يدي إلى أحد الكتابين اللذين على الطاولة، وكان قد جذبني عنوانه منذ أن وقعت عيني عليه عند دخولنا: "البديل". وإزجاء للوقت، إلى أن تعود رفيقتي بالقهوة، رحت أتصفحه دونما تركيز.. وإذا عيني تصدم باسم يتكرر على صفحاته: "يسرى المفتي" غير معقول... ذهلت. ولما استمررت في القراءة، أصابني الذعر، وجعل قلبي يخفق بسرعة ظالمة. هل كان الكتاب يتحدث عني، عن تجربتي– أم أنني بخدعة رهيبة من ذاكرتي اللعينة إنما كنت أستعيد أسطراً قرأتها في كتاب، فتوهمت أني صاحبها، وبطلها؟"[ص89]..

ث- [illegible]:

– اختتم(هسّه) روايته بخسارة(هاري) لـ(هرمينه)، رغم كل حبه وشوقه، وكانت كل البيادق بيد(بابلو) الذي وقف بينهما طوال الوقت ولكن بكل ود وصدق"لقد كنت أظن أنك تعلمت اللعب بصورة أفضل. وعلى كل حال فإن الخطأ يمكن تصليحه.

■ وأخذ هومينه التي تضاءلت إلى بيدق لعب في أصابعه ووضعها في ذلك الجيب الذي أخرج منه السيجارة

وأخذ هرمينه التي تضاءلت إلى بيدق لعب في أصابعه ووضعها في ذلك الجيب من السترة الذي أخرج منه السيجارة."[ص190].

لكن(هاري) كان قد وصل أعلى مراحل تجاربه الوجودية لذلك يهتف بارتياح "آه- لقد فهمت كل شيء"[ص 190]. ثم قوله"سأتعلم ذات مر لعب البيادق بصورة أفضل"[ص190].

كذلك فإن (نمر)خسر(لمياء) و(عفراء)، بعد أن شعر بصدق اقترابه من الأولى أخيراً، وأطلقت روحه لها شعراً ما استطاع تدفقه من أعماق ذاته، وأيضاً نجد هنا متحكم آخر بالبيادق يظهر وهو(عليوي)، ويصحو نمر أخيراً، على قول مستقبله في مطارٍ ما"لا أدري ما بك! إلا إذا كنت منذ الآن قد بدأت تضيع في صفحات كتابك القادم؟

قلت: لا سمح الله يا رجل"[ص112].

وكأن(نمر) يقول أيضاً"آه – لقد فهمت كل شيء" وسيتعلم اللعب بالبيادق، ولن يغرق في كتابه الجديد كما كان غارقاً في كتابه السابق"المعلوم والمجهول".

■ (الغرف الأخرى) لعبة أسلوبية جديدة لرواية (ذئب البراري).

- ختاماً:

بعد هذه التقاطعات الكثيرة- والبيّنة- بين الروايتين لا يسعني إلا أن أتساءل، أهذا تأثر بين أديبين ينتميان إلى قوميتين أم هو اقتباس كامل؟!

إنني حقيقة لا أجد ما يبرر كل هذه التشابهات، وهو ما يدعوني لوصف(الغرف الأخرى) بأنها لعبة أسلوبية جديدة لرواية(ذئب البوادي)، إذ ليست القضية قضية تأثرات، إنها كتابة واعية وعاقلة لجملة أحداث(ذئب البوادي)، ويبدو مجدياً ذكر سؤال كان قد طرح على جبرا يتعلق بروايته(الغرف الأخرى) على وجه التحديد، يتخذ صيغة تبدو مغايرة في كثير من تفاصيلها وحيثياتها للصيغة التي في رواياتك السابقة لها؟

– ربما كان ذلك بفعل الإرادة في أن أسلك طريقاً لم أسلكه بهذا التصميم من قبل، ومع ذلك لا أشك مطلقاً أنك لو بحثت في كتاباتي السابقة، لوجدت فيها إشارات تنبئ ببعض ما في(الغرف الأخرى)"(12)..

فهل نجد بعد ما رأينا أن الإرادة في التجديد هي ما أنتجت صيغة جديدة؟ أم أن الأمر -كما أقترح- استثمار لرواية أخرى بكل أبعادها؟

بكل الأحوال لابد من التنويه أخيراً إلى أمرين: الأول: هناك اختلافات بين الروايتين، ذكرت شيئاً منها ولم أذكر الأكثر، تضفي خصوصية على كل من الروايتين وإن بقدر غير كبير.

الثاني: وجود تقاطعات أخرى يمكن اكتشافها بين الروايتين بمزيد من التدقيق، فاللغة الرمزية والتجريدات الذهنية الموجودة في الروايتين، تجعل اكتشاف التقاطعات مفتوحاً دائماً، ولكنه في ذات الوقت، ليس سهل المنال.

□□□

□ الهوامش:

1-بحوث تجريبية في الأدب المقارن، د. حلمي بدير، الدار الفنية للنشر والتوزيع 1988..

2-الأدب المقارن/الجزء الأول/ في النظرية والمنهج، د.. حسام الخطيب، مطبعة جامعة دمشق- 1991- 1992، الطبعة الرابعة. ص.99

3-المرجع السابق. ص.99

4-ذئب البوادي، هرمان هسّه، ترجمة: النابغة الهاشمي، دار ابن رشد- بيروت .1983

5-الغرف الأخرى، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى .1986

6-سيرة ذاتية، هرمان هسّه، تقديم ثيودور سيولكوفسكي، ترجمة: محاسن عبد القادر، مراجعة: محمد الفقير، محمد الحاج خليل، بيروت- المؤسسة العربية للدراسات 1993. ص .31

7-المرجع السابق، ص.10

8-حوار في دوافع الإبداع مع جبرا إبراهيم جبرا، أجرى الحوار ماجد صالح السامرائي، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة- تونس 1996. ص93- .94

9-الحرب والحضارة والحب والموت، سيغموند فرويد، ترجمة: د. عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، الطبعة الثانية 1977. ص63- .64

10-الثورة والثورة الجنسية، ويلهام رايخ، ترجمة: محمد عيتاني، دار العودة- بيروت. ص.55

11-انظر: رسالة من فرويد إلى اينشتاين، لماذا الحرب؟، ترجمة: عبد الكريم ناصيف، المعرفة السورية: العددان 298- 299 كانون أول- كانون ثاني 1986- 1987..

12-المرجع رقم(8).

□□□

˘ DŽĎŽ ε ˆĭ–εŭ

شعر: آمال الزهاوي

بنا امرأة من الفوسفور تتّقدُ
تداخلت المرايا كلُّها فيها
وهامت حولها الأحلام...
تبترِدُ
تنقّي الآس والقدّاح في ليلٍ،
ينيرُ بها
وزنبقة بها تسري
وتتّحدُ
بنا امرأة من الفوسفور تتّقدُ
وتأسر كل من يختال في أعتاب دارتها
فلا ينفكّ من أفلاكها زمَنٌ
بأسرارٍ مخبّأةٍ... وتبصر دارة الأقمار
في قلق به جَلَدُ..
وتحملُ في خواتمها غبارَ الكون،
والتاريخ تخزنه.. وتخزله،
من التفاحة الأولى التي سقطتْ
لحدّ الآن
بمرأى سيّد الأكوان،
وكانت ربّة الإخصاب
تثمر في معاطفها
سلال التمر بالأفراح
هنا في شاطئ الخلجانْ
فسومر بالسنا المخزون
قد حاكت ضفائرها
على نهرٍ به الإفصاحُ ينعقِدُ
فراتٌ مهبط الإيحاء
بُرجٌ بابليٌّ الروح
فيه النجم ينفردُ
****
.....
......
بنا امرأة من الفوسفور تتّقدُ
يحطّ الكون في قلبي مراكبه
فأبصرها.. ولا أعِدُ..
أمن تفاحةٍ حمراءِ يبتدئ الوجود بنا
ومنذ متى؟
بدأتُ مسيرتي في مركب التوحيد
لا زَمَنٌ يؤطّرُني
وحولي الريح والرايات والأبَدُ
أنا فوق الحصان الحر
لا حَرٌّ ... ولا بَرَدُ...
وشاهدةٌ على التاريخ
أقرأ طاقة الأسرار..
رأيتُ مسيرة الراياتُ أمواجاً
بنا تردُ
عُصوراً تحت أقدامي
شخوصاً من نساء الأمس
في الأعماق ترتعِدُ...
وفيَّ الخارجاتُ على خطوط الريح
في نسغي الأمازونات.. تنجردُ...
مسارٌ دائم التطواف...
هبَّ ببحرهِ الزبَدُ

مدنْتُ براعماً أثرى بها العَدَدُ.
تمَسُّ الريحُ أقدامي.. وتتندُ..
رأيتُ ومن خلال الله راياتٍ
إلى الإسلام تنعقِدُ
وحتى اليوم حيث صناعة الأقمار
يسمو في النوى وتَدُ
أنا في عتْبة الأكوان واقفةٌ
وساريةٌ مع الرايات أستَنِدُ
وكلّ الريح تجمعني... وتحملني
وكلّ مسافة الأزمان تحت مرابعي رَغَدُ
فلا التاريخُ في يوم يكتّفني
لأني في حصان الريح أسمو فوق هامته
وأشهدُ في مراياهُ صعوداً في المدى
موجا به مَدَدُ
هنا.. أسمو... أشعُّ وأبصر الدنيا على
مَهَلٍ
أرى متناقضات الريح تندرجُ
أمدُّ إشارةً بيدي،
أقول بأنني التاريخُ والترتيل،
أمسكه... ولا أحَدُ...!!
بدأتُ مسيرة التوحيد منذ متى؟
وذا الإيمانُ في نصلي له عَمَدُ...
.....
......
بنا امرأة من الفسفور
هامت حولها الأنوارُ
وتصعقُ عبرَها الآتينَ من يدنو،
ومن يردُ...
وأخلدُ... في يدي دوّارة الدنيا بمن خلدوا
فيهبطُ جَرْس ترتيل بمملكتي
ويجمعني بمن وجدوا
بنا امرأة من الفوسفور تتّقدُ
تداخلت المرايا كلها فيها
وهامت حولها الأنوار
تبترِدُ....

****

* العراق.

□□□

شعر: د.وفيق سليطين

-1-

جسدي عتْبةٌ واقفهْ.
هل تطلّينَ يوماً عليها؟
وأنا مائلٌ باتجاهكِ
مثلما تسجدُ العَتَباتُ
مثلما تشرئبُّ الجهاتُ..
وتطلعُ من حدِّها
مائلٌ..
مائلٌ صوبَ ظلِّكِ
كي أستقيم.

-2-

فاجأته البيوتْ
يرسم العتباتِ على قفْرِ طينتِهِ
ثمّ يدلفُ منها.
لعلّ الغزالةَ تبزُغ في شمسِ قرميدها
أو لعلّكِ أنتِ تلوحينْ في عَتْمِ جدرانهِ
لحظةً...
وبأصغرِ ما أودع الله فيهِ..
- بروقُكِ هاجعةٌ
وهو يخبط في نفسهِ
ويروح إلى العتباتِ
يداورها...
قبّةً
يتهجّى التراتيلَ في صمتها...
والرنينُ البعيدَ.. البعيدَ
الذي كان ينساب فيهِ...
يحارُ بمجهولهِ المتكشّفِ في روحهِ
يتملّى الشرار الذي لفَّهُ
عندما أحتكَّ بالعتباتِ القمرْ.
- هي العتباتُ مصابيح أحلامهِ
تتجوّل فيهِ..
وتأخذه نحوها.
عليها الغبارُ.. نثارُ الأشعةِ منكِ،
بقيةُ ما فاضَ عطرُ الكلامِ على أمسهِ
في انخطافِ اللغهْ
- هي العتباتُ مناراتُهُ.. ومجرّاتهُ..
ومرايا مواجيدهِ
وخميرةُ ما يسكبُ الله في الروحِ
والعتباتُ النقوشُ..
النجوم على الأرضِ.. تبزغ منها
وحاضرةٌ في دمي العتباتُ
وفيَّ أنبلاج سماواتها الغائره.

-3-

مُثْخَنٌ بالبيوتْ.
تتمشّى حواليهِ موصدةً
قلبُها لا يريمُ،

وأعتابُها المشرعاتُ عليهِ
تلوبْ.
ليكُنْ ما تبقّى من الوشمِ في روحهِ
ليكنْ منه ما يتصالحَ فيهِ غرابُ الديارِ
مع العنكبوتْ.

وَليكُنْ...
ليكُنْ انْ تُطلَّ على بهوهِ في الخيالِ
البيوتْ...

□□□

صـــدر

[illegible]

كتاب المكابدات

شعر......................................

..........معد الجبوري

2 ÜõQUt

شعر: هُنَادَهْ الحصري

ريحانة

-1-

قبلَ أنْ ينطفي العطرُ في حاضنات الندى:
مرَّ بي عَبَقاً ساحراً،
فلَتَشت بِرؤى الياسمين الحنونِ،
فضاءاتُ روحي،
وزغردَ بالعشبِ خَصرُ المدى...
إنَّهُ شجر الليل،
وَكّاً جرحاً من الحزنِ،
لامَسَها منذ ألفِ وألفِ من

السنواتِ،
أستبى حقلَ ذاكرةِ الفُلِ،
ضاقت خواتيمُها،
وانْحنى جسرُ أيامها
وقتَ عاشت بلا أنبياءْ...!!
أين ذاك الخريفُ لكي ترتديه،
ينابيعَ ساقيةٍ،
موتَها يتجدَّدُ فيها،
ويشتجر السطرُ بالسطرِ،
أواهُ كيف تُلملم صوتَ صراخِ
الجهاتْ؟!...
إنّه موعدٌ من نحاسٍ
وأولُ من خانْ
بين الوشاةِ الهواءْ...!!
موعدٌ من رمالٍ، طويلٌ، وأقصره
للنباتْ...!!
وعلى سيفها دحرج البدرُ شعشاعَهُ.
لألأتْ بين أضلاعهِ دندناتُ
الأناشيدِ
تسألُ هل يُرجع النهرُ أغلى
هداياهُ،
هل ينبعُ الوقتُ من موحشات
المغارات،
هل يغسِلُ الفجرُ تِبرَ
أصابعها..؟!...
لاحماً جوهر "الكانْ" بالحاضرِ
المتكسِّر..
ياجوهرَّي الوجود
رفعتَ مِواركَ نخبَ النهايةِ،
في مِسمع الشمسِ جَهْراً،
أمامَ عيونِ الشجره...!
بعدما عشّشتْ في سريرِ الغصونِ
فراغُ السنون،
وأغلقَ عُمْرُ القوام البهي،
شبابيكَ مئذنةِ اللهِ،
وقتَ أحتضار السَهَرْ...

-2-

هي الآنِ ريحانةٌ تتلمسُ أضلاعَها
خوفَ أن تخطئَ العدَّ
ساعةَ ميقاتِها تتزيا بأوراقِ وردِ
ومن شرفة الغيب تلقي بأشيائها
الخائفهْ.

نخيلُ مسافاتِها ضالعٌ باحْتضانِ البنفسج،
يحميه من حُمَّيَاتِ التشردِ،
يؤويه من وافداتِ الغبارْ...!!
ويمنحه النبضةَ المرهَفَهْ!
فميلادها من رقائقِ ضوءٍ عميقٍ، وأيقونة
راعفهْ...!!
وصفصافُها دامعٌ، وستائرُ أحزانِها
وارفهْ...!!
قَرَنْفُلة قلبُها، والقوامُ وشيعةُ برقٍ وغيثٍ..
إذا قشَّرتْ إصبعاً ذَبُلَتْ واحةٌ،
واقشَعَرَ وريدٌ لشهقةِ موتِ النهارْ..!!
من السوسنِ الغضِّ زنَّارُها المتضمِّخ
يلتفُّ سلسلةً حولَها،
من شميم البَهَارْ...!!

-3-

تُرى الذكرياتُ تفرُّ مبعثرةً من نوافذها،
خائفة..؟!
ترى يُزهرُ الدمُّ فوقَ مسام المرايا؟!...
عَروسُ المساءاتِ تكشِفُ بعضَ النوايا...
تَوَدُّ الفكاكَ وإهداءَ أزمانِها،
قيدَها، والجهاتِ القديمةَ جمعاءَ،
تتركها تستغيثُ الجهاتِ،
وتغرقُ في داكناتِ السوادْ...
تَوَدُّ العروجَ إلى الشمسِ
أين هي الشمسُ؟!
مَنْ ذلكَ الرأسُ يرزحُ في
حِضْنِها،
رأسُ مَنْ... رأسُ مَنْ ذلكَ
العبء؟!...
أفصِحْ عن الحقِ يا ذا المِدادْ.....

2- حدثتني صديقتي

(صُحُفِي، أَحَاديثي، وأقلامي، سمائي،
والبحارُ مع الجبالِ مع السهولِ...
جميعُها انْفرطت عقوداً من ضياءٍ
في مساءٍ صائفِ النَّسماتِ
وارْتحلتْ بنار "حريقِهِ"!!...

كم كانَ قبلَ مواته بَطِراً،
فوارِاهُ الفراقُ،
ولم أذبْ دمعاً،
ولا أسفاً عليهْ...!!
هاجتُ دونَ حقيبةٍ، أو تذكراتٍ للذَّهاب أو
الإيابْ...!!
صمتي، فِراشي، والنّثارُ خيوطُ شمسٍ،
أدفَتْ كَنَفَ
الغيابْ...
زادي شِراعٌ راحِلٌ،
في غُنْجِ ريقِ النُّور،
يرسو نَوْرساً حرّاً،
ليلتقطَ الوجوهَ الهاوياتِ من
السَّحابْ.
يا أيها الطوفانُ بطئٌ زحفكَ العاتي،
فما زالت يدايَ تؤرِّخان وقائعي،
قدمايَ تغتسلان في نهر التململِ،
والنفورُ نشيدُ أبواقي،
وأزهارٌ من الوجل الكثيف،
تشرنقَ القمرِ الوديعَ - كما
الحجابْ...!!
وغُلالة الكلمات نسجٌ
من حريرِ الصحو،
حين أهزُّ جِذعَ حروفِها،
تتساقطُ الآلاءُ من رُطَبٍ،
فأفتتحُ المتاهةَ ثم أبْحِرُ،
لا نهاياتٍ لإبحاري.
وحوالي بَهْرَجُ الألوانِ،
يسبح في الضبابْ...
ذاكَ "المحبُّ" الأجوفُ، المنهوكُ، مَرْبَلهُ
الهُبابْ..!!
ماعدتُ أسمع هَمْسَ ظلِّ،
من هواهُ،
ولم أعد أبتلُّ،
في أوهام نهرٍ صاغهُ...
فزنابقي تصطفُّ طيَّ المزهريةِ،
ضاحكاتٍ في انْهمارِ حبالِ
شمسي،

ليس لي توقٌ لشيء منه.   أو أدنى احتياجات إليهْ...!!

□□□

[illegible]

شعر: خالد مُعَدِّل

كالماردِ كانْ...
يختالُ بِبُرْدِ المجدِ الغابرِ
يكحِلُ بالنورِ الأحداقْ
يَفُقُّ زهراً
في أغصانِ العمرِ
فتجري
بالألقِ عيونُ الغُدرانْ
تندى أحلامُ الأطفالْ
تشيد قصوراً
لِغدٍ زاهٍ
ما أنشأها ملك الجانْ
فترفلُ بالنُّعمى البلدانْ
***

كالماردِ.. كانْ
من مِطرفِهِ
خضرةُ آذارَ ونيسانْ
ومنِ آلاءِ يديهِ
يَفيضُ النّخلُ عطاءً
للإنسانْ
***

الماردُ أضحى صعلوكاً
مخصيّاً
من خَدَمِ السلطانْ!!
لا يأبَهُ إنْ سُبِيَتْ غرناطةُ
أو ذُبِحَتْ قانَا
بسكاكينِ القُرصانِ،
إنِ انهارتْ بالأقصى الأرضُ
أو احترَقَ عبيرُ الجولانِ

فحضرتُه، يبتاعُ مزارع...
وجواريَ كالحورِ العِينِ...
وكلباً يحرسُهُ في الليلِ
من الدّهماءِ
فقد أضحى، حضرتُه،
من صِنْفِ الأعيانِ
يُلاحقُهُ كتّابُ الصُّحُفِ
ودورُ النّشرِ
وترسمُهُ كلُّ الأضواءِ
فلا "ذي قارٍ"
ولا "اليرموكْ"
لها معنى، عند الخصيانِ
ولا "الخنساءُ"
ولا "وامعتصماهُ"
تذيبُ جليدَ النخوةِ
في الأقنانْ!!
***

وتُحَدِّقُ والدتي
في جَسَدِ الدربِ النّازلِ
للوديانِ...
تقولُ: تَبَصَّرْ، ياولدي
فالوحلُ قد ابتلعَ الفرسانْ...
ووجهُ الشمسِ، تآكلَ
بمناقيرِ الغِربانِ
احترقَتْ أوراقُ الرَّيحانِ
ضلوعُ الصّدرِ سلالمُ
لِرُقِيِّ العُظماءِ
إلى مجدِ الذهبِ الرّنّانِ

وريحُ الغدرِ...
تُقهقِهُ جهراً، في الميدانِ!!
***

ومُكبّاً أمشي،
ودليلي عكّازٌ مُهترِئٌ
يتلمّسُ دربَ الموردِ للشّطآنِ
صهيلٌ مقهورٌ في الصّدْرِ
خيولٌ صافنةٌ عجفاءُ
تجرُّ أعنّتها،
تلوكُ لجامَ النارِ
تحَمْحِمُ غضباً...
من بغدادَ،
إلى تطوانْ!!
***

وعنيداً أنهضُ
كالزيتونِ
أضمُّكِ يا امرأةً
ماقبّلَ شفتيها، قبلي، إنسانٌ:
إنسٌ، من قبلُ، ولا جانْ

فأداعبُ جُرْحَ الوطنِ الرّاعفِ
علَّ النّخلَ يساقِطُ سِجّيلاً
أو رُطَباً...
إنّ مغولَ العصرِ على كلّ الأبوابِ
تناسَلَ ياجوجُ وماجوجُ..
على كُتُبِ المدرسيّةِ
وفوقَ دواوينِ الشّعرِ العربيّ
وحاضَتْ نسوتُهم بالقارِ
على الرّاياتِ الكانت تخْفُقُ بزهوٍّ
وتتوجُ هامَتَها أغصانُ الغارِ
وأزهارُ الرُّمّانْ!!
***

والدتي ، قالتْ...
وهي تُحَشْرِجُ:
ياولدي...
لا تنسَ جذورَكَ...
فالماردُ، يُدعى قحطانْ؟

□□□

Zāl Ži2ŭ Ǫ`Rzh

شعر: نصر علي سعيّد

أنا ما فرشتُ لكِ الوردَ
لتقبعي خلفَ الظلامْ
أنا ما غمرتكِ بالطيوبِ وبالحنينِ
لتذبحي بيديكِ أفراخَ الحمام
أنا ماقدّحتُ لكِ الضلوع
لتخنقي حتى عصافير الكلام
أنا ما كتبتُ لكِ القصائدَ
واحترقتُ بجمرها
إلا لتقتلعي جذورَ الوهم من أعماقهِ
ولتنهضي كالطيرِ من تحتِ الركامْ
أنا من عجنتكِ من دمي
وبعثتُ فيكِ مشاعراً
أنا ما صنعتكِ من عدم
أنا ما أعدتُ لكِ الحياةَ طليقةً
أنا ما أقمتُ لكِ المرافئَ
يا ابنةَ العشرين
في قلبي وروحي
كي تنامي تحتَ أجفانِ السّقام
أنا ما وضعتكِ فوقَ أطباق النجومِ
وفوق طياتِ الغمام
إلا لتبتكري لنا
شكلاً جديداً رائعاً
للحبِ في هذا الزّحام
فأنا أعيدكِ طفلةً
رقصَ الأنينُ على وسادةِ جرحها
من ربع قرنٍ ثمَ نام
وأنا أعيدكِ دُميةً
ضاعت وضيَّعها المدى
فغدت بقايا ماتبقى من حُطامْ
أنا ما منحتكِ كلَ أسباب الحياةِ
لتغرسي في القلبِ آلافَ السهامْ
أنا لم أزلْ أهواكِ
يا أنثى الحنينِ
فلوحي بيديكِ للقلبِ المدمى
كلما تعِبَ الكلامُ من الكلامْ
إني أريدكِ أن تكوني
فوقَ مازعمَ الوشاةُ صديقتي
إني أريدكِ أن تظلي خير أنثى
بينَ آلافِ الأنامْ
لاتتركي قلبي يذوبُ كآبةً
عاماً فعامْ
لا تتركيني أحتسي نخبَ المرارةِ
كلما غنّى على الشّجرِ الحمامْ
فأنا أحبّكِ فوقَ ماوسِعَ المدى
بل فوقَ ماوسِعَ الهيامْ
مُدي يديكِ إلى الندى
وإلى عصافيرِ السلامْ
غوصي بأعماقِ الفؤادِ وغلغلي
بمسام جلدي والعظامْ
أنا مافرشتُ لكِ الورودَ حبيبتي
حتى تظلي ألفَ عام
تحتَ أجنحةِ الظلامْ
إني قدحتُ لكِ الضلوعَ لتخرجي
من عتمة السجنِ الرهيبِ
لكي تسيري باشتياقٍ للأمام
لاتنظري خلفَ التلالِ صديقتي

لاتنظري نحوَ الوراءِ حبيبتي
فلقد يضيِّعنا المكانُ
ونقتفي أثرَ الأسى
من كلِ ركنٍ مُهملٍ
من جانبِ العمرِ الحزينِ
ويستقلُ بنا الصدى
عن شرعةِ الزمنِ البخيلِ
ونحن نطوي كلَ أجنحةِ القصائدِ
باشتياقٍ وابتسامْ...
لا تتركي قلبي المدمى عالقاً
بهواكِ يا أنثى الحنينِ
ولا تخافي من يدٍ تمتدُ في شوقٍ إليكِ
لينجلي الشكُ الرهيبُ
وينطوي ورقُ الكلام
فعلى شفاهكِ قبلةٌ
يشدو بها الكونُ البهيجُ
وينتشي منها الغرام
فتبوّئي عرشَ الحنينِ
وغلِّفي نورَ الحياة بمقلتيكِ
وزوّدي هذا المدى الكوني
بالشوق الحنونِ وبالغمام
ليظلَ وجهكِ مثلَ بدرٍ في التمامْ
ليظلَ صدركِ ناعماً طرياً كالهُلامْ
ليفيضَ ثغركِ كلما جنَ الهوى ياحلوتي.
بالياسمينِ وبالمدامْ...

□□□

شعر ناصر زين الدين

منذ عامين ودّعتهُ
شاحباً كانْ
مرتدياً يأسهُ
دافناً رأسه في التلال البعيدة
مسترسلاً في الأنينْ
ظلّ طفلٍ تهدهدهُ الأم
يجفلُ منْ صمتها..
حينَ تبعدُ..
قاربَ عشقٍ يلوّعُهُ الموجُ
يألفُ شطآنَهُ
لم يغادرْ معي
كانْ مقترناً
بالدروبِ التي مزّقتْ صدرَهُ
بالنساءِ اللواتي قضمنْ سنينْ صباهُ،
وغادرنه قبضةً من حنين
المدينةُ تسرق عينيهِ
ترفعُ أضلاعهُ
ياسميناً على الشرفاتِ القديمةِ
كفيه- داليةً من شجون
لم يغادرْ معي،
سيعودُ لغرفتهِ مطفأً،
فيهيءُ جنّازَ آخر شخصٍ يفارقهُ
ويذوبُ معَ الليلِ،
يسخرُ من بؤسِهِ،
من تفرّقِ أصحابِهِ
وتثاقلِ أيامه بعدَهمْ،
ألبسوهُ ثيابَ الحدادِ وغابوا
المسرّاتُ في عينهِ
كوكبٌ ناحلٌ،

قطةٌ راوغتْ صيدَها،
جوعها كافر
لو تجيءُ مع الليل
تدخلُ سراً كعادتها
شالُها أزرقٌ والأساور بيضاءُ
ورد على صفحة المساء
تهتفُ إنّ الحنينْ إلهُ يطوفُ بأرواحنا
سنعيشُ إلى آخرِ الدهرِ،
لا شيء يفصلُنا
مهرةٌ لا تملُّ الصهيلَ
وأحلامها منهلٌ
والحنينُ سرابٌ كذوبٌ
وفارسُها يرحلُ
لو تجيء
فتسندَ رأسي لركبتها
ثمّ تهمسُ باسمةً
قبلةٌ للشمالْ
قبلةٌ فوقَ "خد اليمين"
وعصفورة تتنقلُ فوقَ الأصابعِ
تدرجُ للصدر..
غصنٍ يميلْ
المحبةُ نهرٌ يجفُّ
وذاكرةُ الحزنِ أخصبُ
حَورٌ عظيمٌ على شاطئِ النهرِ
تسقطُ أوراقُهُ،
فتحركُ زرقةُ هذي المياه،
وترسو إلى العمقِ،
يدركُ أنَّ المسافةَ بين المحبةِ والموتِ
أقصَرُ من أنفهِ

كم يحدّقُ فيمن يحبُّ فيرهِبُهُ الزائلُ
لم يغادرْ دمشقَ
ويعشقُها رغمَ أدرانها،
رغمَ حاجتِهِ للهواء النقي،
وللأصدقاءِ الذين يخافونَ من حُلمِهِ،
فقرهُ تاجُ شوكٍ على الرأسِ،
عيناهُ جمّارةٌ،
والفؤاد فراشٌ يرقّصُ ألوانَهُ،
ويطير إلى الضوءِ،
يُمسي الضياءُ مداداً
يسيلُ المدادُ دماً
لابن مقلة كفّاهُ،
والروحُ لابن ذريحٍ

وشاطئهُ قاحلٌ
سأعودُ قريباً
أقلّبُ أرضَ المطارِ
أفتش بينَ الحقائبِ
عن وجههِ
الخليجُ يشيعُ الرتابةَ في النفسِ
يمسي السرورُ عصيّاً
فأينَ المسرّاتُ؟
كلُّ الدروبِ اغترابٌ
وكلُّ الذي تحتويهِ الجيوب هبابْ
جسدي مُطفأٌ
والفراشُ الذي يحتويني جليدٌ
وروحي سرابْ

□□□

FWWj t FWWWDG

شعر: شعبان سليم

حزيناً أتيتُ
رمتني الطيور على كفّ داليةٍ
في الجبال
وحمّلني الزيزفون -صغيراً-
رؤاه
مضيتُ
كما يطلق الجذر
أحلامه في الصخور..
وتبني العصافير أعشاشها
في التخوم
لتسرقني وشوشاتُ الصنوبر
عند المساء
أترحلُ
أم ترفع الأرض أكتافها
لانتشار الطيور!
هنا ماردٌ
بعثرتْهُ السواقي
وجنّية بانتظار الصغار
ترى
ما الذي أيقظ الدهشة البكر
في همهمات النهار؟
خلقتُ
ولا نجمةٌ في السماء
تنادي..
تضم إلى صدرها
بيدراً من هموم

ورأساً عصيّاً
على الأسئلة
أتدخلُ
أم يستبيكَ المحار
هنا بيدرٌ
سيّجتهُ عزيزةُ
بالدمع
والشوك
والانتظار
قرأتُ.. حفظت (من الربّع)
حتى (بلادي.. بلادي)

أبحتُ النجم تكاسَلَ
باسم التي (..)
قال عرّاف قريتنا:
"ولد صالح"
مطرٌ سوف يقبل
يرمي عباءته والسؤال
بوجه السواقي
وقالوا:
هنا كان نهر الكبير الشمالي
يداعب أسماكه بحنانٍ
وكان يلفّ الجدائل
بين يديهِ
يجرّ الصنوبر
والزرع

والأغنيات
ولم يكُ غضبانْ
حين جاءته سلمى
لتطفي لظى الجمر
في قبّتين،
من العسل البلدي المصفّى
فداعبها
ثم فكّ ضفيرتها
فانثنتْ خجلاً
حين بانت على جبهة الماء
قامتها..
تنادى الصنوبر
وقتَ رأى سمرة النخل فيها
ومدتْ يدُ الماء إصبعها
لتداعب خصراً
تراقص من وجده واستدار
أتعرف
أم تستحي من عيون
تصلي مع القبرات الحزينة!
لطفلين في جسدٍ واحدٍ
لحلم يباركه النهر
يمتزج الماء بالنسغ
والوقت نارٌ
وأشرعةٌ
ورحيل
وتمضي بنا الأرض وعلينِ
راحا يجوبانِ وجه الحقولَ
تلفّ بنا الريح
أقمارها الغافيات
وتغزل من تمتمات السواقي
بساطاً من الزهر
ترعاه عين الندى
وتعبر سلمى
حقول البنفسج
في هدأة القمر المشتعلْ
فيتّحدُ الجسدان معاً
ونتوّج رحلة أحلامنا
بالرحيل
هما جسدان دفوقان بالحب
تنمو عرائشنا الراجفات
فيلحقنا النهر يصرخ:
إني دخلتُ
إلى قبة من حريرٍ
أنا ذلك الطفل
لا تكسروا الشمس في قامتيا
ولا تطفئوا جمرتي الخالدة
وتوغل سلمى
بكفّ احتمالات صبح الطفولة
من شرفة للأملْ
فتحني عيون الصنوبر قامتها،
كوكبٌ من زنود السنابل
أبيض، أزرق
لكنّه لا يصلْ
أنا الطفل ما زلت أجري
إلى حلم كان يكبر
مع سقسقات الكروم
أموت على مائدات الفصولِ
فينشق قبري
ليتّسع النعش لاثنين
حلمي ووجهك

□□□

[illegible]

رياض خليل

.. عربة يجرها بغل. الحوذي يقود العربة، وسط شارع ضيق بعض الشيء، الشارع غير مستقيم، ولا نظيف، يعاني من الحفر والمطبات. تحاصره المباني المتلاصقة، القديمة منها والحديثة تطل عليه بنوافذها المغمضة، وشرفاتها المنلوقة، ومحلاتها التجارية والحرفية، وإعلاناتها الملونات. (ما يجري داخل المباني... له علاقة بما يحدث في الشارع).

.. المحلات فاغرة، متصلة بالرصيف. تعرض محتوياتها بإغراء صامت، وأحياناً غير صامت، الناس يدخلونها ويخرجون منها عابسين ومبتسمين ومحملين بأنواع السلع.

الرصيفان ينوآن بحملهما: مارون، متسوقون، باعة متجولون، فردوا بضائعهم أمامهم، وعرقلوا حركة مرور وانتقال المارين أصحاب المحلات الذين يحتجون عبثاً.

صاحب الحظ السعيد من يعثر على موطئ قدم لممارسة نشاطه التجاري غير المرخص به، وهذا المحظوظ لابد أن يكون قوياً ومفترساً ليصمد في حومة الصراع والتنافس على الأمكنة والمساحات المطلة على الشارع، الرصيفان يغصان تماماً.. حتى الشارع لا يسلم بعد هذا من غزو المارة، واحتلال الباعة الجوالين لأجزاء منه، مع أن الشارع متخم بكثرة من السيارات، وقلة من الدواب كالحمير والبغال التي تجر العربات. الشارع غير مستقيم.. ولا نظيف.. إنه يشبه شرياناً تتفرع عنه شوارع وأزقة أضيق، وهو – أي الشارع – ليس وحيد الاتجاه، وعرضه.. أو اتساعه غير منتظم... ولا ثابت، مثله مثل الرصيفين المحيطين به كضفتين لنهر هادر وزاخر بخليط من المتحركات الآدمية والحيوانية والآلية. الشارع يلهث ويزحر طوال نهار ضاج ومشمس. لا يرتاح إلا في الليل.

الحوذي يقود العربة، عجلات العربة تصر، أجراس البغل ترن، محركات السيارات تشخر، أبواقها تزعق. الباعة يصرخون ويصيحون ويعلنون عن مزايا بضائعهم وأسعارهم المغرية أناس يتداولون الكلام والمفاوضات بطريقة دبلوماسية أحياناً وبأسلوب نزق أحياناً أخرى. سيارات يشتمن الزعران. أخريات يبتسمن لأصحاب المحلات. فتيان ورجال يتشاجرون، الشارع يبدو كساحة حرب ضروس، لكنها غير دموية تماماً، وخصومها غير معروفين بدقة، لأنهم يتنكرون خلف

وجوههم وجلودهم وأثوابهم وألسنتهم وابتساماتهم ونظراتهم وما لا يحصى من ألوان وخطوط وأشكال. الشارع أيضاً غير معزول ولا مستقل تماماً عن الطرق والأزقة المتفرعة عنه.

اسم الشارع تغير أكثر من مرة، ومع ذلك لا يعرف إلا باسمه الأصلي القديم الأول، الذي اعتاده الناس على مر الأجيال.

توقف الحوذي أمام محل، أحشاء المحل مدلوقة خارجه على حافة الرصيف، نزل الحوذي، تكلم مع صاحب المحل، أجراء المحل تحوطوا حولهما، بعد برهة... بدؤوا ينقلون بضائع مصرورة ومضبوبة من المحل إلى ظهر العربة

الخشبي العتيق، يعاونهم الحوذي الذي اعتلى العربة لتوضيب وترتيب الحمولة. كان الرصيف يربط بين المحل والعربة. ويشكل عقدة حركية... عرقلت سير المارة. المحل على يمين الشارع. كذلك الرصيف اليميني والعربة... على يمين الشارع، تعرقلت حركة مرور السيارات وراء العربة.. وعلى يمين الشارع، وتعطل السير في ذلك الاتجاه. تشكلت سلسلة متراصة وطويلة من مختلف أنواع السيارات خلف العربة ، بدأت أبواقها تزعق دون جدوى. غطى الزعيق سباب وشتائم أصحاب السيارات، كانوا يلعنون العربة جملة وتفصيلا، والطنابر ومن صنعها واستخدمها، بعضهم قدح بالبغل، لكن هذا لم يستطع ترجمة القدح والذم والشتم... ولم يأبه لما يدور. الحوذي استمر بعمله. وكذلك عمال المحل. ترجل بعض السائقين القريبين من العربة. صرخوا، احتجوا، لم يرد عليهم أحد. انبرى أحدهم... فرفس عجلات العربة، لكنه لم يجرؤ على الاقتراب من البغل، واكتفى بشتمه، البغل لم يكترث، أما العربة فقد ظلت صامتة خرساء، البغل راح يبول ويتروث، رتل السيارات يستطيل.

بعض تلك السيارات كانت نزقة.. عصبية المزاج.. قصيرة النفس، خرجت من الرتل في محاولة للتجاوز والتقدم، واحتلت مكاناً في الاتجاه المعاكس، كانت سيارات الاتجاه المعاكس لها بالمرصاد، لأنها لا تستطيع الفرار يميناً أو يساراً، ولا الرجوع القهقرى، حيث تشكل رتل آخر وراءها، سيارات الرتل المعاكس لم تحسب حساباً لما يجري في المواقع غير المنظورة من الشارع، لهذا ألفت نفسها متورطة في الأزمة رغماً عنها.

تعطلت حركة السير، وتفاقمت الأزمة، التي عبرت عن نفسها بصور شتى، لم تكترث المباني والأرصفة ومحتوياتها، بدأ الشارع يلهث ويزحر ويتوجع.

انتهى تحميل العربة، صاحب المحل ناول الحوذي أوراقاً مالية، ضحك الحوذي صعد العربة، أطلق شيفرته للبغل، استوعب البغل الشيفرة، فتصرف، سار، تبعته العربة، وهي تصر بعجلاتها، وتئن بخشبها العتيق المتألم، حوافر البغل بدأت تطلق إيقاعها أبواق السيارات أخذت تخمد تدريجياً، وتتحرك ببطء خلف "الطنبر" اللامبالي، حتى غادر الشارع منحرفاً نحو طريق فرعي.

كان الشارع العجوز يلهث، ويئن تحت وطأة حمولته الثقيلة، خلال نهار طويل مرهق، وبعد منتصف الليل.. كان يغط في سبات عميق، استمر حتى الصباح الباكر من اليوم التالي....

□□□

oü WWHzi

قصة: محمد شنوفي

تتداول الأصابع الخشنة فرك الحذاء، تتلذذ بنعومته.

- هذا حذاء مكاتب... حذاء متعلمين!

- المستشفى قائم بواجبه وزيادة!

- لاتنس الحذاء، وراءك، يا ابراهيم!

وطمأنت (حذاقة)، زوجة ابراهيم، الزائرين أنها ستأخذ الحذاء معها، فأفة ابراهيم النسيان- وصبرت حتى أفاق أخر الحاضرين من لذة الفرك فضمت الزوجين إلى بعض، وأحكمت عليهما تحت ابطها.

وأفلح ابراهيم في تحريك لسانه، وأخبرهم أنه شعر بغثيان، فوقع على واجهة زجاجية ثم ارتخت عيناه واستسلم للإجهاد. ولم تعودا تنفتحان إلا قليلاً، وفي أغلب الوقت تتعلقان بزوجته.

وفهمت حذاقة أنه يريدها إلى جواره، لكن (التيوسي) الذي استرخى، على حافة السرير، وغطى بطرف جلبابه القذر معظم العصابة البيضاء التي أحكمت على رأس ابراهيم حال دونها، كان التيوسي بدوره، ينتظر فرصته حتى يحكي لابراهيم قصة الثور الذي أفلت من صاحبه- وأزعجه الناس فعبث بالسوق، لكنه بدأ يستثقل الوقت والصمت، وبدأ يزدرد ريقه المتيبّس كأنه يزدرد أحجاراً، فتنحنح بقوة وتوجه إلى الحاضرين يعيد عليهم القصة، ولا بد، في هذه المرة، أن يبالغ في هلع الناس ويضاعف خسائر الباعة.

لكن، ما أن بدأ حتى ولولتْ حذاقة! بعد أن رأت دمعتين طفرتا من عيني ابراهيم، مرَّ بخيال ابراهيم يوم عاون والده- وهو يومها طفل في السابعة- على توريد ثلاث نعاج عجاف إلى السوق، كان والده على حمارته وكان هو لساعات طوال يجري، في بهيم الليل، حافياً - ولما لاحت خيوط الفجر الأولى، وبدأ المساومون يتلمسون النعاج كان يبكي من الجروح التي مزقت قدميه.

ولما باع والده النعاج، توغّل معه في المدينة، ورأى صنوف الأحذية، فتنهُ الأحمر منها، وألحَّ على والده أن يشتريه له، فضاق به والده.. ومد ساقه على قارعة الطريق وقال بصوت خفيض وكأنه يستجديه:

- ألا تراني ماذا احتذي يا ابراهيم؟!

تذكر إبراهيم، اليوم، حال والده، ووجد في نفسه هشاشة فبكى، ووجد ابراهيم منذ ثلاثة أيام، نفسه في وضع مشابه! لكن في هذه المرة، كان وحده، وكانتْ في جيبه نقود، فما أن وقف على حذاء أحمر لمّاع حتى اصطدمتْ ارنبة أنفه بزجاج الواجهة.

ووجد في نفسه قوة جبارة تدفعه إلى داخل الحانوت فيضع يده في جيبه قسراً، ويعد النقود قسراً، ويمدها للبائع دون

أن يكون مالكاً لارادته، وكأنه كان في حلم، وكأنَّ سيّافاً بطّاشاً كان يأمره بالدفع!

والحقيقة، بدأ يفيق من لحظة ما رمى التاجر النقود في الدرج وهو يقول له:

– عوض الله لك!

بدأ يتأكد أنه دفع، فعلاً، مئتين وخمسين ديناراً في حذاء، وأي حذاء؟ حذاء خفيف، طري، يكاد ينفجر من ضغط أصابعه.

ولم يصبه الذهول والشرود إلا عندما تفطن إلى أن ما تبقى له لا يكفي لسداد ما عليه من دين لـ (القرطاع) الذي ضرب له موعداً... وكان من الأسباب الوجيهة التي باع بسببها المعزة في ذلك الصباح.

ومشى في الشوارع على غير هدى وكأن كلَّ شيء قد انطفأ فيه فجأة! ولا بد أن يعود إلى التفكير بالتدريج، وأول ما يفكر فيه زوجته، ستقول له: بلا شك، إن الحذاء الذي اشتراه لا يصلح للأحراش والحقول وإن الحذاء الذي يناسب عمله، ويعمر أضعاف هذا الحذاء اللامع على خواء، اعتاد أن يشتريه بثلث هذه القيمة!

عليه أن يحضِّرَ المبرر المقنع لما أقدم عليه، وإذا اشتد الخصام وسيشتد لا محالة سيجد نفسه في موقف دفاع، لذلك، لا بد أن يثور وقبل أن تخطف شالها وتطير إلى بيت والدها سيقول لها، إذا لزم الأمر، إنه سيِّدُ ماله، ثم إنه لم يقامر به، كل ما في الأمر أنه اشترى به حذاءً ظل طوال حياته يحلم به!...

ع.جعفر

□□□

قصة: محمد حسن محمد

وكنت أرجع في كل مرة، أجلس في هذا القبر المظلم، أجتر أحزاني. يداهمني صوت والدي الخشن: المدينة غول كبير يا بني. انتبه إلى نفسك. اسمع كلماته. أنزعج قليلاً. ترتسم على وجهي جميع علامات الحزن في العالم، فطيلة شهر مضى وأنا أعيش الإفلاس بدقة تفاصيله القذرة. فكرت بالعودة إلى القرية، ولكن شيئاً ما كان يمنعني في كل مرة، ربما حبيبتي السمراء، التي تنتظرني بفارغ الصبر وأنا أحمل معي مهرها الضئيل، أو والدي الهرم الذي أفنى عمره واحدودب ظهره وهو يحفر الأرض كرمى عشرات الأفواه المفتوحة في بيتنا. كان شريط الذكريات يمر بسرعة ولكنه يتوقف فجأة، عندما يعرض بوضوح عشرات الأفواه المفتوحة وأم مريضة تحتاج للدواء.

أقف كالملسوع ألعن وأشتم المدينة وأرباب العمل وحظّي العاثر والجوع ذلك الذئب الذي يعيش معي في غرفة واحدة ينتظر سقوطي كي يفترسني. أحاول النوم على الفرشة الوحيدة في أرض الغرفة ولكن صوتاً غريباً يأمرني على النهوض. بحثت عن مصدره، فلم أعرف له وجوداً ولكنه عاد لمخاطبتي. لقد كان صوتاً غريباً يخرج من داخلي. حاولت أن أسكته فلم يستجب ودعاني للمناقشة. سألته عن شخصيته فأجابني وهو يقهقه باشمئزاز إنه شخصيتي الحقيقية التي ستفرض احترامها على الجميع في لحظة ظهورها. وإنه يسكن في داخلي منذ زمن بعيد ربما منذ ولادتي. لم يسألني عن همومي ومشاكلي لأنه وكما ادّعى يعرف كل شيء عني وأكد أنه ظهر اليوم من أجل مساعدتي.

سألته ببلاهة: كيف؟ وما هي الطريقة؟

-أجاب بسخرية: العجوز هي الحل الوحيد.

-العجوز! وما علاقة العجوز بهمومي ومشاكلي؟

همس الصوت بخبث: العجوز هي الكنز يا غشيم. اقتلها وخذ نقودها انهض الآن وتسلل بهدوء إلى غرفتها وأطبق يدك على رقبتها النحيفة كي تحصل على آلاف الليرات.

لم أدعه يكمل كلامه وقاطعته رافضاً الفكرة من أصلها، ولكنه عاد وهمس بخبث: وأمك المريضة هل تحب موتها أيها المغفل وخطيبتك هل تريدك أن تتزوج رجلاً آخر وإخوتك هل تريدهم أن يموتوا جوعاً؟

فكرت قليلاً بكلمات ذلك الرجل القابع بداخلي واختلطت كلماته بكلمات والدي التي رسخت في عقلي عن الشرف

والأمانة والحياة الكريمة بعيداً عن الحرام مما جعلني أصرخ كالمجنون: لا لن أقتل العجوز فهي امرأة طيبة ولا ذنب لها. قاطعني الرجل بشدة: ستفعلها ستقتل العجوز، إما أنت أو هي فحياة واحد تتوقف على موت الآخر. ازدادتْ سيطرةُ الرجل على عقلي. حرّكتُ رأسي بشدة وضربته بالحائط عدة ضربات موجعة لعله يخرج ولكنه لم يفعل بل ازدادت وحشيته وعلا صوته أكثر، فقررت التخلص منه. أمسكني بحقد فدفعته بقوة.

كان رجلاً قبيحاً بدأ ينهشني من الداخل. حاولت طرده بشتى الوسائل ولكنه كان يزداد قوة وحقداً. استمرت المعركة عدة ساعات ثم ساد الصمت داخل الغرفة العفنة. في الصباح دخلت العجوز الطيبة إلى الغرفة، فرأت جثتي ممدة على فراش قديم وقد ارتسمت على شفتي ابتسامة غامضة!!

□□□

صـــدر

[illegible]

آخـــر الرجـــال

شعر...

...........محسن يوسف

[illegible]

قصة: جدعان قرضاب

[illegible]

أبو إبراهيم لايعرف القراءة والكتابة، ولم يكن في زمانه مدارس. وعلى الرغم من أميّته كان يميّز بين كتابة ولديه إبراهيم ومحمود بشكل مثير ويصدر أحكامه قائلاً: هذا الخط أجمل، وتلك الكلمة عوجه، وذلك السطر مائل الخ... إبراهيم كان من المتفوقين في مدرسة القرية، وكان معلّم المدرسة يضرب المثل بذكاء الصبي واجتهاده وحبّه للعلم.

كانت معاناة إبراهيم تنبع من التناقض بين مايقرأ في كتب المدرسة ومايسمعه من المعلّم من الحكم والمواعظ التي تضجّ بالرحمة والعدل والمساواة وبين الواقع المخيف الذي قسا عليه وعلى أسرته وعضّهم بأنياب الفقر ومرارة العيش.

أعلن معلّم المدرسة عن اقتراب موعد تقديم طلبات الشهادة الابتدائية، وضرورة إحضار إخراج قيد من كلّ تلميذ لاستكمال طلبات الشهادة، وطافت في ذهن إبراهيم عشرات الصور والأفكار!! هل أتمكّن من تقديم الفحص؟! وهل سأنجح؟! وهل يتمكّن والدي الفقير من تدبير ثمن طوابع إخراج القيد قبل أن يتمكّن من مساعدتي في إكمال تعليمي؟ وقطع شروده إلحاح المعلّم على الإسراع بإحضار إخراجات القيد خلال اليومين التاليين ليتمكّن من إيصالها إلى دائرة المعارف كخطوة لابدّ منها قبل خوض الامتحان.

عاد إبراهيم إلى البيت وأخبر والده بما أكّد عليه معلّم المدرسة وخاصة أن الأمر يحتاج إلى ليرة سورية واحدة ثمناً لطوابع إخراج القيد.

خيّم الصمت على جوّ الأسرة، وغمرت قلوب الجميع موجة من الحزن، وتمنّى كلّ واحد منهم لو يستعير من ضحكة العصافير أو من شدو البلابل، أو من دموع الغيوم شيئاً لمساعدة إبراهيم التلميذ المتفوّق الذكي ولكن (تجري الرياح بما لاتشتهي السفن) كما يقولون. وقطعت ذلك الصمت القاتل جدّة إبراهيم قائلة: إذهب يا أبو إبراهيم إلى أصحابك وحاول تدبير الليرة ولك في ذلك أجر من الله كبير!!!

في المساء تحلّقت الأسرة حول موقد الشتاء، وكانت الريح تعصف في الخارج إيذاناً بقدوم عاصفة كبيرة، وكانت علامات الخوف والقلق بادية على الجميع. وانعقد لسان إبراهيم، فلاهو طلب من جدّته الحكايا التي كانت ترويها له عادة قبل النوم، ولا الجدّة نطقت بأية كلمة.

خرج إبراهيم من البيت ووقف خارج الباب، وراح يراقب نجوم السماء ويقارن بينها وبين المصباح المشنوق في صدر بيتهم، لقد كان ضوء المصباح خابياً من شحّ الزيت، وكان بريق نجوم السماء مغطّى بالغيوم السوداء التي مزّقتها الريح وبدت كلوحة مشوّشة لفنان عابث متألم.

خرجت الجدّة وراء إبراهيم وأدخلته إلى البيت ملاطفة:

ياولدي توكّل على الله والصباح رباح. نام الصبيّ وقبل أن يغمض عينيه سأل جدّته: لماذا توجد الأموال مع قلّة من الناس ولم تتوفّر للجميع!! جاوبته الجدّة مدغدغة أن الله خلق الناس درجات ياولدي!! والحرمان الذي نقاسيه اليوم غداً في نعيم الآخرة يعوّض الله عزّ وجل علينا بدلاً عنه. لكنّ ضوء المصباح الذي أخذ بالذوبان، وبرودة تلك الليلة وإلحاح الجدّة كي ينام إبراهيم ويرتاح، كل هذه الأمور أقفلت فم الصغير وعينيه ليرقد تحت وطأة كوابيس الحاجة والقلق والخوف. طوال تلك الليلة والصبيّ يحلم بالطريق المؤدية إلى المنطقة الموجود فيها مأمور النفوس والتي تبعد أكثر من ثلاثين كيلو متراً عن القرية، وكيف صفعه مأمور النفوس لأنّه لم يجلب طوابع إخراج القيد. ورأى في أحلامه معلّم المدرسة يركب حصاناً أسطورياً يسبق الريح ويتّجه إلى السويداء مكان مديرية المعارف، بينما هو سقط في هوّة عميقة لا قرار لها وشاهد في أعماق تلك الهوة المخيفة القمر يسقط مغشياً عليه، والنجوم ترمي بنفسها إلى المجهول، وأعشاش الفراشات منثورة تحت وطأة الريح، وكلّ الورود البريّة التي كان يراها في يقظته رآها محطّمة مبعثرة وقد فقدت عطرها ولونها. لقد بُحّ صوته وعلى الرغم من صراخه العنيف لم يسمعه أحد ولم يأبه به أحد.

استيقظ إبراهيم مبكراً فوجد جدّته جالسة قربه. ولم يلمح والده في البيت، ولم يعد أبو إبراهيم إلاّ مساء بعد أن وجد من يقرضه الليرة ويفكّ ضيقته. سلّم الليرة لإبراهيم وأوصاه كي يحرص عليها ويحضّر نفسه للذهاب إلى مأمور النفوس في الصباح. كانت فرحة إبراهيم كبيرة وأحس أنه

قد ملك كنوز الدنيا. جهّز "الساكو" الذي اشتراه له والده العام الماضي من سوق البالة، وأخاطت له جدّته الخرقة التي لفّها على الليرة بإحكام داخل قميصه وقرب قلبه وبات ليلته متحفزاً جاهزاً للانطلاق. وطاف في أحلامه هذه الليلة ورأى مأمور النفوس يستقبله بترحاب شديد، وأنجز له إخراج القيد متمنياً له النجاح، وحلم بحكمة جدّته التي كانت تردّدها على الدوام (الهيبة للجيبة، معك قرش بتسوى قرش).

انطلق إبراهيم صباح اليوم التالي عبر طريق مختصرة وطوال الطريق وهو يفكّر بشكل طفولي بتناقضات ماحوله فجدّته مثلاً يعتبرها مثله الأعلى، والحكم التي تلقنه إيّاها معظمها متناقض لايقبلها التفكير السليم، فكيف تقوله: الحياة إمّا فلوس وإمّا ناموس، ثمّ تقول الهيبة للجيبة، وكيف تقول الصبر مفتاح الفرج، ثم تقول: مابيطيق الجور غير الثور الخ...

كانت رياح ذلك اليوم قاسية ومصحوبة بالبرودة الشديدة لكنّ سرعة وحيويّة إبراهيم وحرارة روحه وشوقه لإنجاز مهمّته ساعدته كثيراً في تحدي موجات الريح الشديدة وكثيراً ماكان يتوقف ويستدير بالاتجاه المعاكس للريح ليعيد ترتيب "الساكو" والاطمئنان على الليرة ويتابع المسير.

في لحظات الفرح غير العادي الذي عاشته الأسرة عند الحصول على الليرة لم ينتبه أحد من أفراد الأسرة لتزويد إبراهيم برغيف من الخبز، فالطريق طويل والمسافر ماشياً يحتاج إلى مايسدّ رمقه. انتبه إبراهيم لهذه المسألة عندما مرّ قرب بيت جانب الطريق في إحدى القرى بعد أن صافحت أنفه رائحة الخبز الساخن ففاضت عيناه بالدموع، وخجل أن يدخل ذلك البيت ويطلب رغيفاً!! فنفسه عزيزة عليه واكتفى باستنشاق تلك الرائحة الطاهرة التي لم يشمّ أطيب منها في حياته كلّها.

وصل إبراهيم إلى مأمور النفوس، واشترى طابع إخراج القيد وانتظر مع ثلاثة رجال كانوا ينتظرونه!! ولمّا سأل أحدهم عن المأمور، أجاب رجل أشيب كان يقف متذمّراً: إن أبناء الحكومة أمرهم بيدهم، فلا رقيب عليهم، ولا يسألون

عن أمثالنا بعد انتظار وطال أكثر من ساعة حضر مأمور النفوس وقد بدت على ملامحه الفلاحية القاسية علامات التوتر والغضب. ولم يلقِ التحيّة على الوافدين واكتفى بالتعليق: كيف أتيتم!! ألا ترون أن العاصفة على وشك الانفجار!! لم يتمكّن أحد من الوافدين من التعليق على كلام مأمور النفوس. وبعد أن جلس وراء كرسيّه القديم، وقام ببعض الإجراءات الضروريّة، كترتيب ربطة عنقه المتّسخة، وتضبيط صدريّته الضيّقة. فتح محبرته المستطيلة التي كانت جاثمة على زاوية طاولته، وبدأ ينجز المعاملات، وحصل إبراهيم أخيراً على إخراج القيد.

قبل أن يترك إبراهيم دائرة النفوس أعاد لفّ إخراج القيد بالخرقة التي لفّت بها جدّته الليرة وأعاد ربطها من خلال ثقوب أزرار القميص وثقوب أزرار "الساكو". سأله أحدهم إلى أين ستذهب ياولد ومن أية قرية أنت؟!!

–أجاب إبراهيم: قريتنا قريبة. واعتبر الأسئلة فضوليّة وقد أخّرته عن الانطلاق.

بدأ إبراهيم طريق العودة، وبعد أن اجتاز المنطقة التي حصل منها على إخراج القيد تغيّرت حالة الجوّ للأسوأ وأخذت حبّات المطر الناعمة تتصلب وتحوّلت إلى بَرَدٍ ناعم، وبعد أن تجاوز القرية الأولى على طريقه المختصر تحوّل البرد إلى رقاعات من الثلج التي أخذت تتساقط محدثة تيّارات دائرية فَقَدَ تحت وطأتها إبراهيم الطريقَ المختصر الذي سلكه قبل ساعات. وتولّدت لدى الصبيّ لذّة باطنية بتحدّي العاصفة وأخذت الأحاسيس الأولى تتدفق إلى عقله وروحه معلنةً عن انتصار إحدى حِكَم جدتّه التي تقول (أن الشدائد تحتاج إلى رجال) وإبراهيم كان يعتبر نفسه رجلاً!!! وقال في نفسه: مادام يسير باتجاه القرية فلابدّ أن يصل.. كان بين الفينة والفينة يتفقد إخراج القيد ويضم يديه على صدره ليضمن عدم تسرّب رقاعات الثلج إليه. سار طويلاً لكن دون أن يمرّ ولو بقرية واحدة من القرى التي مرّ بها في رحلة الذهاب. بدأ الخوف يتسرّب وكأن عشرات الحرائق قد أوقدها الشيطان داخله، وراح يصبّ الزيت عليها انتقاماً منه!! وبدأ يتذكّر ماكانت تروي له جدّته وتقول: إن الذي يرتكب الذنوب والمعاصي يعاقبه الله ويسلّط الشيطان عليه ليتّخذه مطيّة له، وراح الصبي يحصي وبروح متعبة ونفس أثقلها الجوع والتعب، ماذا فعلت؟ قبل يومين طلب منّي سليم ابن جارنا أن أعيره دفتري ولم أفعل، وقبل أسبوع كذبت على أخي محمود وقلت له إن الأرض لاتدور!! كل هذه الأمور قد تكون من أسباب ضياعي الآن لكنّه عاد وقال لنفسه: قد يكون تساقط الثلوج وسرعة الريح قد أخّراني في الوصول لأيّة قرية من القرى التي مررت بها.

فقد إبراهيم الاتجاهات الأربع، ولم يعد يرى بضع أمتار حوله. وبعد المسير السريع والطويل وجد نفسه أمام خربة قديمة ومخيفة، وسمع على مقربة منها هدير واد أضاف إلى خوفه موجة جديدة من الحزن والذهول. اقترب أكثر فرأى الوادي يهدر كالعملاق الذي خرج من أسره، تذكّر إحدى حكايات جدّته ومفادها أن أحد الملوك أمر خادمه كي يحضر له من السوق زيتاً في إناء صغير وقال الملك لخادمه: إذا سال من الزيت أيّة نقطة على الأرض سوف أقتلك. عاد الخادم من السوق وقد خانته يده مالت وانسكب من الزيت نقطة أو نقطتان. فقرر الملك إعدام خادمه، ولم تنفع الخادم التوسلات إلى الملك كي يعفو عنه، وماكان من الخادم إلاّ أن سكب الزيت كلّه على الأرض. ومادام الأمر يتعلّق بالموت فليمت المرء شجاعاً، هكذا كانت تستنتج جدّة إبراهيم. وتذكر أموراً أكثر هولاً في حكايا جدّته، فقد كانت تحدّثه عن الخُرب كيف هي مقر للضباع والغيلان وقاطعي الطريق، وأن الغيلان التي كانت تتحدّث عنها جدّته لها أصوات تهزّ الجبال، وفوق ذلك فالغيلان من صفاتها عندما يمرّ بها أحدهم تتركه وشأنه وتسبقه لتكمن له في الطريق وتنتقم منه. أمام تلك اللوحة المعقّدة فقد الصبي رشده وتوازنه، لكنّه أصرّ على المتابعة ولو نحو المجهول.

استمر الصبي في حالة التشتت تلك في تذكّر حِكَم جدّته ومواعظها: (الغلبة دوماً للشجعان، الخوف غول العقل الخ) ومن شدّة ضياعه أخذ يدندن أغنية قديمة كان قد حفظها، وتمنّى لو أنّ والده

أعطاه الحمار ليركبه لأن جدّته كانت تقول أمامه أن الدابة تعرف الطريق بغريزتها ولاتضيع، وتمنّى لو يسمع خفقة جناح طير أو صوت إنسان، أو رؤية ولو بصيص ضوء من إحدى القرى التي مرّ بها أثناء النهار، فقد حلّ الظلام وحطّت العاصفة أوزارها.

تابع إبراهيم سيره بمحاذاة الوادي وكان ينتظر في كلّ لحظة أن يستوقفه الغول ويقتله، ركض طويلاً وكان يتعثّر كلّما خانه عدم استواء الأرض المغطّاة بالثلوج وكان في كل مرّة ينهض ويرتب ثيابه ويعاود الركض من جديد. وبينما هو غارق في ذكرياته وأمنياته لمح عن قرب شبحاً أسود هائلاً!!! فقد غطّت الثّلوج شجرة زعرور بري قرب النهر، فبدت للصبي كشبح عملاق يتكئ بهدوء على حافة النهر، وللوهلة الأولى حسبه الغول وتجّمد الدم في عروقه وتوقف عقله عن العمل ولم يكن أمام ماتبقى من عزيمته واستعداده للمواجهة إلاّ متابعة البحث في المخزون الذي تركته الجدّة لمعالجة الموقف وما سيواجه لاحقاً. تذكّر حكايات جدّته عن الأساطير البدوية التي تتحدّث عن قيام الميّت عندما يكون أولاده أو أحفاده قد أهانوه في آخر حياته، فيقوم الميّت ويرجمهم بالحجارة عندما يمرُّ أحدهم بقبره، وتذكّر أيضاً حكاية جدّته عن قيام حاتم الطائي من قبره عندما مرّ بقبره ثلاثة رجال مع نياقهم وقد عضّهم الجوع وسخر أحدهم من الطائي ولكز قبره برجله قائلاً: أين كرمك يا حاتم فنحن جياع؟!! وتقول الأسطورة، بعد أن نام الثلاثة قرب قبر حاتم حلم أحدهم أن حاتماً قام وذبح ناقة الرجل الذي سخر منه، وبعد أن استيقظ الرجال وجدوا أن الناقة قد ذبحت فعلاً، وفي غمرة دهشتهم لما حدث أقبل عليهم من بعيد أعرابي يقود ناقة وعندما وصل الأعرابي قال لهم: حلمت بالأمس أن أحدكم فقد ناقته، فقد ذبحها حاتم الطائي، وهذه الناقة للذي فَقَدَ ناقته منكم زكاة عن مالي ولكي تبقى قبور الكرماء عزيزة.

ازدحمت الأفكار من جديد في عقل الصبي ولم يكن أمامه سوى المواجهة واقتحام الشبح لأنه لاجدوى من العودة إلى الوراء حيث الخربة والغيلان والوادي اقترب قليلاً، وصاح بأعلى صوته مرحباً ياعم، فلم يتحرّك الشبح، اقترب أكثر وكانت خطواته قصيرة وبطيئة، وقلبه يخفق كقلب طير جريح، وأخيراً أغمض عينيه وهجم على الشبح حتى كاد أن يصطدم به، وعندما فتح عينيه المتعبتين رأى شجرة الزعرور قد صنعت منها العاصفة غولاً لإخافة إبراهيم وإكمال حزنه.

ارتاح قليلاً قرب جذع شجرة الزعرور فقد حمت أغصانها الكثيفة منطقة صغيرة قرب الجذع من الثلوج والأمطار. كاد أن يغفو من شدّة الجوع والتعب إضافة إلى إحساسه بالأمان وتذكر على الفور حكمة جدّته التي تقول: إن التائه بالعاصفة إذا قام يموت، هبّ واقفاً وعاوده حلم الوصول إلى القرية وتسليم المعلّم إخراج القيد مهما بلغت المصاعب. وتابع راكضاً مع الوادي دون أن يعلم بأي اتجاه يسير، وشعر بثقل قدميه وسرت نسمات الثلج الباردة لتخترق روحه المتعبة.

هدأت العاصفة، وتوقف الثلج عن الهطول وانقشعت أبعاد الظلمة، وبانت نجوم السماء، ولم يكترث لجمال لمعانها (والذي هو فيه يكفيه)، ولمح من بعيد بصيص ضوء خافت بدا له وكأنه معلّق بالسماء، وبشكل لا إرادي صاح بأعلى صوته مستغيثاً لكن صرخته المستجيرة ضاعت عند حدود

الوادي الذي أصبح غولاً آخر أكثر قسوةً وأشدّ هولاً، وأصبح حلمه أن يتجاوز الوادي إلى الناحية الأخرى صوب الضوء وتمنى لحظتها لو يسرق الشمس والقمر ليهتدي إلى طريق الوصول للضوء الذي كان يخبو أحياناً ليعود إلى الظهور بشكل متقطع، وقد أضاء هذا البصيص الخافت جميع القناديل المطفأة داخل روحه، ولم يعد يسير بسرعة، وتصوّر الوادي وكأنه أفعى عملاقة أو بحر واسع وعميق تملأه العفاريت والظلمات. وحدثت المفاجأة فقد لمح مقطعاً للوادي عبارة عن صخور ضخمة وضعها سكان القرى المجاورة في عرض الوادي ليتمكنوا من العبور إلى جانبيه وقت الفيضان. وبعزيمة الفرسان قطع الوادي وقبل أن يصل إلى ضفّته الثانية أحسّ بجسم يرتطم برأسه فسقط هذه المرّة فاقداً للوعي. وبعد أن أحس ببرودة قدميه اللتين كانتا لاتزالان في الماء وقف مذعوراً وراح يجول ببصره ليعرف سبب الصدمة فرأى عصفوراً صغيراً هدتّه العاصفة فراح يتخبط مثله في المجهول.. استراحت روحه ولم يتمكن من النظر إلى الوراء فالضوء أصبح أمامه.

وصل إلى إحدى القرى التي مرّ بها أثناء النهار ودخل أول بيت واجهه ولم يصدق أحد من الذين استقبلوه قصة

الصبي!! غيّروا له ثيابه المبللة وأجلسوه قرب الموقد وأطعموه، ونبههم إلى إخراج القيد، فطمأنوه عليه.

حاول الصبي المكابرة ومتابعة المسير فلم يقبل معه مضيفه ونام ليلته بدون أحلام هذه المرة، فالذي حدث له يتجاوز الحلم وفي الصباح تابع مسيره، كانت العاصفة قد هدأت وأشرقت شمس الصباح خجلى وأضاءت مساحات الأفق بجلال وازدان ثوب الشروق الجميل البهي بلمعان ساحر جميل دفع الصبي كي يصل إلى قريته بوقت قياسي ليلحق بمعلم المدرسة ويسلمه إخراج القيد وكانت خاتمة خيبة أمل الصبي أن وجد معلم المدرسة قد غادر القرية قبل وصوله بعد أن قدّم أحد السكان فرساً ليصل إلى مركز المحافظة. وَجَدَ إبراهيم والده ووالدته وجدّته قد استنفروا في ساحة القرية، وكان والده قد حاول الذهاب ليلاً على الطريق التي سلكها ولده لكنه عاد دون أن يعثر عليه وظنّ الجميع أنه لايزال عند أحد الأقارب في المنطقة، ولما رآه والده على تلك الحال وروى لهم ماحدث له باختصار وعلّق قائلاً: الحمد لله لقد صار ولدي رجلاً.

قرر إبراهيم متابعة المسير واللحاق بمعلم المدرسة فلم يقبل والده أن يذهب وحده وذهبت برفقته أخته الكبرى، ولحقوا بمعلّم المدرسة وسلّموه إخراج القيد وعاد إبراهيم إلى القرية وتابع الاستعداد للامتحان، وكان عندما تسأله جدّته عن تفاصيل ماحدث تَعلَقُ الكلمات في صدره ويُعاود جدّته: لماذا لا تخرج الغيلان لكلّ الناس!!! وهل هناك غول أكبر من الإنسان يا جدّتي؟؟!!

□□□

قصة: محمد أحمد معلاّ

كان جميل يحس بنوع من الخيبة، بل بأفدح من الخيبة، شعوراً مراً فيه طعم خيانة، لا يتبين أيعزوها إلى ذاكرته أم إلى المكان المتغير المعالم؟ تمتم لذاته:

–حقاً ما كنت انتظر من هذه الرحلة؟.. سنين وسنين وأنا أحلم، تسلطت على كل مداركي، صارت صورة منامي ويقظتي، وماذا حصّلت في نفسك أيها اللاهف، غير الخيبة؟.. آه لكم تضنيني أيتها الذاكرة العتيدة، لشد ما حركتِ حوار نفسي حتى.. حتى كسرني الحنين..

أحس جميل بثقل في عينيه، كان الأسى المحتقن في نفسه يراوغ مقلتيه، جلس على حافة السرير، كان قد فرغ من ترتيب أغراضه، ولم يترك خارج الحقيبة الكبيرة، سوى منامته وعدة الحلاقة وتنظيف الأسنان، ثم ما لبث أن تمدد وأغمض عينيه وأخذ يسترجع متفحصاً مجرى الأيام الأربعة التي قضاها في الوطن.

في اليوم الأول وقد حطت به الطائرة عصراً، نام في العاصمة، ولم يكن نومه هنيئاً، اشتهى الشاورما حين تنشق رائحتها، وزينت له ذاكرته طعمها القديم الطيب، فأكل، لم توافق رائحتها الزكية طعمها الغث، فنام يتقلب ومعدته تساومه– من حين لآخر– لفظ ما أكل.

ظهر اليوم التالي وصل بلدته، نزل في هذا الفندق الممل كصاحبه المزعج، والذي كان مغترباً يوماً، ويعرف بشكل مشوه بعض جمل المخاطبة بالإسبانية، مدعياً أنه يتقنها عن حق وحقيق، ولا دأب له منذ وصل جميل، إلا التودد بكلمات بلهاء، لا تفيد معنى، إن لم يكن المباهاة بتكرارها، وطاف جميل عصراً في أرجاء البلدة برغبة صادقة في استملاح كل شيء يراه، إلا أنه خُذِل عند

العشاء، كانت الأصناف التي طلبها من طعام ، أردأ مما يحق لمطعم فاخر كالذي ولجه أن يقدمها بكثير ، وما كان يريد أن تعكر هفوة مطعم بسيطة مزاجه، وهو مقبل ليعانق الوطن، ونام جميل وهو يمني نفسه بالأفضل، ويخطط لرحلة الغد المنشودة، والتي حدت به لأن يفارق أسرته ويغيب عن متجره ميمماً شطر ديار مسقط الرأس المقدسة، بعد أربعين سنة من الغربة.

في صباح اليوم الثالث، استأجر سيارة دون سائق، وانطلق بها نحو قريته، لم يكن الطريق يعنيه، ولا المناظر النضرة المترامية تحت بصره، لطالما رأى منادح أروى وأرحب، وما إن وصل مدخل قريته حيث النبع حتى استولى

عليه العجب، كان النبع وما حوله يغص بالرحلات والزوار والغرباء، صف سيارته وقصد رأس النبع، شق لنفسه طريقاً بين كوكبة من صبية يتراشقون بالماء، تأمل النبع طويلاً، ثم أقبل يغسل وجهه ويديه، نهل ما تقبل، ولم يكن به عطش، ارتد خطوات وعاين بتمعن المكان، كانت الأرض المجاورة للنبع، مقسمة على شكل مصاطب مدرجة، كما عرفها في طفولته، لقد نظفت من الحجارة وسويت ونصبت فيها طاولات، وهذا هو التعديل الوحيد الذي طرأ عليها عما في ذاكرته عنها، لم يكن عند النبع مطعم وسأل جميل عن كيفية استئجار طاولة، فأشار أحدهم:

-أجلس إلى أية طاولة شاغرة تختار، فيأتيك صاحبها لأنه يرصدها وتتفق معه على السعر.

قصد جميل قطعة الأرض التي تخص عائلته، طالما عرق جسده وتشققت يداه في حفرها أيام طفولته البعيدة جلس على الطاولة القريبة من الماء، وسرعان ما حضر أمامه رجل يربو على الخمسين، قدم نفسه: سليمان محمد سليمان بالخدمة، أأعجبتك الطاولة؟

-نعم كم تريد أجرها؟

-إن لم تكن تعرف العادة، نحن نقدم منقل الفحم وكأسين للشرب، والإبريق لجلب الماء، طبعاً أربع كراسٍ تتبع كل طاولة.

-موافق كم تريد؟

-خمسمائة ليرة

-ألا ترى أنه كثير؟

-كثير؟! ما تظن أننا نستفيد يا بن العم؟.. كلها شهر صيف لا قبله ولا بعده، من الصباح والله وأنا أنتظر لتأجير هاتين الطاولتين، جلبة على الفاضي، لا تغشك كثرة الناس، القليل منهم من يجلس إلى طاولة، غالبيتهم يأتون، يمرحون في الماء ما شاؤا وعندما يجوعون ينقلعون إلى مكان بعيد يأكلون ثم يعودون إلى الماء، الشغلة فاضية.

-وتلك الطاولات، أليست لك؟

-لا، تلك لجيراننا، أما الطاولات الست هذه فلي ولأخوتي، نحن ثلاثة ولكل منا طاولتان، لولا الحاجة يا صاحبي ما رأيتني أنتظر وأنا مدير إعدادية القرية، لكن ما الفائدة إن لم تجن قرشاً من هنا، قرشاً من هناك، تجمع، ولا يمكن أن تعيل أولادك.. أعطني أربعمائة.. ماشي الحال.

أدى له جميل أربعمائة ليرة بوجه عبوس قمطرير، وقال سليمان:

-لحظة وآتيك بالإبريق والمنقل والكؤوس.

-لا داع لأي شيء

-كيف؟.. ألن تتغدى هنا؟.. ألا تحمل طعاماً معك؟.. الناس يأتون بطعامهم ولحوماً يشوونها يتغدون في الظل قرب الماء.. من أين حضرتك بالسلامة؟.. وكأنك غريب برنيطتك "أجنباوية". لم يجب جميل بل تشاغل بتملي أغصان الدلب المترنحة نحو الماء، فأعاد سليمان عليه السؤال وأجاب جميل بشيء من التحدي المغتاظ: البرنيطة نعم أجنباوية، أما أنا فمن مكان قريب.. صديقي سيأتيني بالطعام وأنا في انتظاره، إن احتجت ابريقك ومنقلك سأطلبه، أما الآن فلا أحتاج منك شيئاً، أديتك ما عليّ أم لا؟.. ألم تقبض أجرة الطاولة؟

-نعم، نعم يا أخ، لكن الناس تتعارف.

-عذراً في رأسي ما يشغلني عن التعارف.

-عفواً عفواً- قال سليمان وخطا مبتعداً، متلفتاً في حيرة.

أحس جميل بمرجل يغلي في صدره، لم يكن به رغبة في التعرف على أخيه، أو استكشاف نوعيته، وما كان يعنيه أن يكون أخوه شريراً أم قديساً، لم يكن يريد أن يعرف عنه أي شيء إطلاقاً، ولا أن يعرف عدد أخوته، ولا حقيقة حالهم ولا أن يراهم، لم يكن ببساطة يريد بهم خيراً أو شراً، في لحظة تمثلت له أفعال أبيه الجائرة بحقه في شخص أخيه مغتصب اسمه،.. نعم قد لا يكون يستحق ضغينته قد يكون طيباً حنوناً إلا أن مجرد حمله اسمه، يحرك الخنجر المغروس في مهجة جميل الدامية منذ أكثر من خمسين عام خلت، ولم يعرف الجرح إلا الاتساع، ومزيداً من الاتساع والوجع الفاجع: كان أبوه يكنى بأبي سليمان قبل زواجه، لأن سليمان كنية العائلة، وحين ولد جميل أطلق عليه أبوه اسم سليمان، لكن أمه توفيت ولم يزل رضيعاً، فتزوج أبوه من جديد، وما إن رزق بطفل من زوجته الجديدة حتى نزع عن جميل اسم العائلة وأطلقه على الوليد الجديد، وأعطى سليمان البكر اسم جميل، وبقي أبوه بالطبع يكنى بأبي سليمان، ليس فقط أنكر أبوه عليه بكوريته وضن عليه باسم العائلة، بل تحول إلى أقسى من الحجر الصلد، وكأنه غير مسؤول عن وجوده في هذا العالم، وبات مرتهناً بإرادة زوجته التي تتقن صلي الفخاخ، وتوقع الطفل المسكين في سلسلة لا تنتهي من عثرات، وأخطاء سلوكية تستوجب العقاب، ودرج جميل محروم من كل حنان، وقد لازمه إحساس مؤلم بأنه ضيف ثقيل، غير مرغوب فيه في قلب بيت أبيه، ولئن كان يلجئه تحت سقفه فما كان ذلك إلا اتقاءً لألسنة الناس لا غير.

ضغط جميل صدغيه بأسى، وهو يتذكر الموقف الذي باغته وسحقه آلاف المرات، في لحظات كان يظن أنه صار بمنأى عن ذكريات طفولته المعذبة المثخنة بالجراح، وكان يومها في الرابعة أو الخامسة من عمره، وكان يرقد في السرير الخشبي مريضاً منذ أيام، سمع صوت أبيه ينادي بحنان: بابا، بابا، تعال يا حبيبي.

رفع جميل رأسه بسرعة لحظتها، أحس أن الدنيا ما عادت تتسع لفرحته، كانت تلك الكلمات المفتقدة والتي سمعها مرات توجه لغيره بلسما يشفي أوجع ما في نفسه، كاد ينهمر إلى حضن أبيه، وبسمته لا يتسع لها وجهه، لكنه صد وكفئ سريعاً، كلح وجه أبيه وقال مقرعا بحنق:

–ليس لك أنت يا شقي،.. أنت حبيبي؟.. لولا شيطنتك لما ضربتك الشمس، ليتك تنام ولا تقوم.

سليمان الذي كان قد تسلل إلى سرير أخيه، على غير عادته، وكان يرقد من جهة الحائط، نهض مسرعاً لدى سماع صوت الأب فأقبل نحو أبيه الذي انبسطت أساريره، وهو يتلقى سليمان بذراعيه، فحمله وابتعد وهو يداعبه ويقبله، أما جميل فقد اندس تحت اللحاف من جديد، وغطى رأسه، وأخذ ينشج، تمنى من كل قلبه أن ينام ولا يقوم كما تمنى الأب، تمنى بصدق وشوق طفل أن يلحق بأمه حيثما كانت، هنا أم تحت الأرض أم بعيدا بعيداً، أمه التي لم يرها، لكنه تخيلها، وجاءت في أحلامه مرات كثيرة أجمل مما تخيلها، تقبله وتلاعب شعره.

ما إن بلغ جميل العاشرة حتى طفح الكيل، لقد ازدادت حدة تأفف أبيه بوجوده، وأخذ يكرر صباح مساء:

–صرت شاباً.. إرحل وخلصني منك.

ورغم أنه كان يرعى دوابهم، وقد التحق أخوه سليمان بالمدرسة، إلا أن علمه لم يكن من الأهمية في نظر زوجة أبيه بحيث يستحق طعاماً وملجأ ولباساً، وكان جميل يتحمل الاضطهاد بقهر مكبوت وخوف متبلد، كان يخاف أن يطرد، يخاف، أين سيجد بيتاً وأباً أين؟

وجاء ذاك الأصيل الرهيب، لقد أعدت له أم سليمان المقلب الفاصل، وبينما كان يداعب أخاه سليمان فوق الزريبة، وقد جاءه بثلاثة فراخ من عصافير بديعة الألوان، وكان يشعر أنه بإرضاء سليمان فهو يرضي أمه والأب، لكن حساباته أخطأت كلياً هذه المرة، كان قرار أم سليمان قاطعاً بطرده، لقد رأى أباه يقترب مكفهراً ساخطاً وبيده قضيب رمان يلوح به، فارتجفت عظامه رغم المراجعة السريعة، ولم يجد أنه اقترف ذنباً، يستحق عليه عقاباً، إلا أنه أدرك أنه

المقصود، ولا يمكن أن يكون سليمان، توا ظهرت أم سليمان في إثر أبيه مستعجلة تبكي وتندب وكأنها جوقة نساء غفيرة، وكانت تردد:

-لم يترك بيضة يا ويلتي، بيض الدجاج لنصف شهر سرقه وباعه، خرب بيتنا، خربه.

انهال أبوه عليه ضرباً حاقداً بعد أن فصله عن أخيه، لكن جميل لم يتحرك من مكانه، رغم لسع القضيب الموجع، ووجه أبيه الذي بدا وكأنه لن يشفي غيظه منه أبداً، كان متبلداً رهبة وكأن في رجليه قيد ثقيل، أم سليمان اندفعت ووقفت حائلاً، ومسكت كلتا يدي أبيه وصرخت:

-لا والله لن تضربه أكثر وما الفائدة؟ أيعيد لنا الضرب البيض؟.. لا.. ليس حلاً، لو كان فيه إفادة لأجدى من زمان، الحل أن أرحل أنا، سأترك له البيت يسيد ويميد فيه، ويدمره على مهل، لا وحق الله لن أنام في هذا البيت ما دام تحت سقفه، كل مرة تضربه تضربه وهل استفدنا من الضرب شيئاً؟ تعال يا سليمان نأخذ أخاك الصغير ونرحل إلى عند أهلي الآن الآن.

-بل هو الذي سيرحل- صرخ الأب بوحشية- هيا انقلع، والله لن تنام في هذا البيت أبداً هيا هيا.

وابتعد جميل موجوعاً باكياً، يقدم رجلاً ويؤخر أخرى، يتلفت علّ قلباً يرق لحاله، وجاء صوت أبيه مهدداً: أسرع أسرع وإياك أن تلجأ إلى بيت في القرية، أذبحك إن وجدتك في أي بيت؟.. في طريقك بعيداً بعيداً إلى المدينة، المدينة تلمّك.. إياك أن تتوقف في القرية، أسمعت؟ -كان يشيعه بصوته المهدد بقضيب الرمان.

أسرع جميل في سيره وكأنه يؤدي أمر أبيه، المدينة، لم يخطر له يوماً أن تكون المدينة ملجأ أحد، مرات ذهب إلى المدينة وخاف أن يضيع فيها، رغم أن لقب المدينة فضفاض على تلك البلدة الصغيرة، كان يحمل دموعه وخوفه وحزنه ويتقدم، لا لم يدافع عن نفسه، لأنه يعرف مسبقاً أن القاضي أصم، لا يدخل أذنيه غير صوت أم سليمان الأنثوي الرخيم، الذي احتل مسافات دماغه وقلبه حتى أقصى تخومها.

ونام جميل ليلتها، لكن ليس في سرير أو تحت سقف بل التجأ إلى بناء في الطريق لم يسقف بعد، واعتلى سلماً كان هناك، خوفاً من الكلاب الشاردة التي لم يترك له نباحها عين تغمض. وبدأ في ضحى اليوم التالي رحلة تشرده المريرة في البلدة- المدينة- لقد وجد عطفاً كبيراً من أناس غرباء لا يعرف أسماءهم، ولا هم تحروا من يكون، وتعلم شيئاً فشيئاً أن يمسك دموع عينيه، تعلم -ولا يعرف كيف- أن يبتسم بينما قلبه مسترسل في البكاء، تعلّم الأصعب أن يتجرع مرارة الإحسان بينما لسانه يلهج بالشكر.

مرة واحدة حاول العودة إلى بيت أبيه بعدما يربو على العامين من طرده، كانت محاولته بناءً على نصيحة أحد التجار الذي كان يستخدمه في تأدية أغراض إلى البيوت، قال له:

-عُدْ يا بني إلى بيتك علّ الله يعطف قلب أبيك إليك، أنت ما زلت صغيراً لتعمل في السوق.

وعاد، واستقبلته أم سليمان بـ (عيني وروحي) وشجعته أن يظهر كل ما يحمله في الجيب، وقدم لها كل ما يحمله من جني التشرد، اختطفت الأوراق النقدية وقالت: سأخبئها لك.

وكان فرحاً بقبوله في بيت أبيه بأي ثمن، حتى روحه كان مستعداً أن يدفعها لقاء مصالحة ليست غير قبوله في البيت والانتماء إليه، رغم أنه كان يعي من خلال تعليقات الناس على مأساته، بأنه حقه الذي لا يدحضه غير ظالم عنيد، نعم كان فرحاً، لكنه مرة أخرى أخطأ، ما إن عاد والده من الحقل حتى أبدت أم سليمان سحنة مظلومة مهانة وقالت بصوت يكاد يخالطه البكاء: اجتمعت

بابنك مبروك، لا حاجة لبقائي بعد الآن، الله يوفق، أنا والله سأرحل، بيت أهلي أستر لي لا أحد يزعجني هناك ولا

أزعج أحد، على الأقل لا أحد هناك ينكر عليّ سقف البيت أو ينازعني أمني.. سأرحل ألا ترافقني حتى أقطع النهر؟.. أو أستعين بالجيران؟.

-لا أحد ينازعك يا أم سليمان سقف بيتك، لا أحد، سيأكل لقمة ويرحل كلها ساعة بل أقل، والتفت إلى جميل وقال مقرعاً:

-ما جئت تعمل هنا؟.. اتركنا بحالنا وارحل يا جميل، جدْ لنفسك موضعاً في أي مكان، المسكينة أم سليمان لا تحتمل انزعاجاً، صحتها لا تساعدها، اذهب يا بني، ألم أقسم أنك لن تنام في بيتي؟.. أنسيت؟.. أتريد كسر قسم أبيك وقد أقسمت بالله؟ اذهب يا جميل ربيتك حتى كبرت وأنا لا أطالبك بشيء أبداً أبداً أمانة الله إن رأيتني ميتاً على قارعة الطريق، لا ترفعني، أمانة.. اتركنا بحالنا، ضعي له يا أم سليمان لقمة ليأكل ويتيسر.

قام جميل من فوره ورحل، طُرد بأوجع من قضيب الرمان بكثير طرد من أبيه بكلمات أحرق لكبده من طعنة قضيب رمح محمى. جفف دمعه سريعاً لكن لم يكن لكسر روحه من جبارة، كان أقل خوفاً من المرة الأولى، لقد عرف بالتجربة إن القلوب الفاضلة أكثر مما تحصى، وكان يتمتم بأسى: رباني حتى كبرت وفي العاشرة طردني، ما أكبر ابن العشيرة.. ثم يحملني أمانة إن رأيته على قارعة الطريق ميتاً أن لا أرفعه، في النهاية نتج أني المذنب، فهو مظلوم معي وزوجته، أيضاً، ما أظلمني؟.. جئت لأعكر البيت، طبعاً طبعاً أنا المذنب، ولم ينم جميل يومها على سلم في بناء لم يسقف، لا أبداً، بل أكمل طريقه، وراح إلى ذلك التاجر الناصح وروى له كل ما حدث.

-ولم أعطيتها ما ادخرته يا غبي؟

-لأني كنت أريد أن ترضى عني، فيرضى عني أبي.. لكن..

-يا خس على الرجال، أبوك عار على جنس الرجال، منديل بيد امرأة كافرة، لكن لا عليك يا بني الله لا يقطع بمخلوق، إنس أن لك أباً أو بيتاً، رحمة الله سقف أوسع من بيت أبيك ومن كل بيوت الدنيا، فليعوضك الله خيراً.. نم في المستودع حتى يفرجها الله عليك.

-هب جميل عن كرسيه كالمختنق المتلهف لهواء نقي، كان يريد أن يتخلص من أوار ذكرياته الخانق، مشى نحو النبع، وهتف به أخوه سليمان الذي كان يترصده: إلى أين يا سيد؟ أتخليت عن الطاولة؟

-لا، أبداً، سأعود مع صاحب- أجاب جميل بغيظ وهو يفكر:

-لن أدعك تستفيد وتؤجرها ثانية يا بن الأفعى، أنتم ثلاثة نعم نعم.. والرابع..؟ أليس لكم رابع؟.. ابن هاجر لا يحسب؟.. أهناك بشر خلقهم الشيطان، وبشر خلقهم الرحمن؟ أ لأحل في أرضي بضع ساعات أسدد لك أربعمائة؟.. نعم حق حق وما أحلاه، بدعة أجرتها أمك وأنفذتها مستفيدة من خلل محاكمة أبي.

-تخطى جميل النبع، والناس فرادى وجماعات في خضرة وهرج وماء ومرح، صعد مشياً على قدميه نحو القرية، كان على إطلاع بوفاة أبيه منذ سبع سنين، بلّغه الخبر أحد المغتربين من قرية مجاورة، كان لموت أبيه فرادة جعلتها قصة تؤثر في المنطقة وتروى في الرسائل، لما أثارته من ذعر عن تكاثر الوحوش من جديد، كان ينام القيلولة في الحقل بجانب الغابة حيث انقض عليه جمع وحوش، لقد لموه أشلاء متفرقة دون لحم، وحين تناهى الخبر إلى جميل بكى من القلب، بكى الأبوة وليس الأب، بكاه وقد جرده من كل ما يشين، ونحله شفقة كانت مكرسة لأخوته ولم يعرفها نحوه أبداً، وأشاع في بيته التشيلي جو الحزن لأسبوع.

كان جميل وهو يطوف في القرية يحس بشعور متناقض، شعور صبي كبير يدفعه حب الاستطلاع لاكتشاف ما كان يستسيغه في ثدي أمه، فيأخذ الثدي بتهيب، هناك الرغبة وهناك التقزز، ونفسه في صراع وتنافر.

كان يعرف كل شبر في القرية وأية عائلة يخص، وجد نفسه وكأنه لم يغادرها أبداً، على الرغم من تعديلات كثيرة أكثر ما طالت البناء المحدّث وأنواع أشجار مثمرة جديدة لم يعهدها في القرية، لكن تلك اللمسات الطفيفة لم تربك

خيوط ذاكرته.

أخيراً وصل، هناك في مكان بيتهم القديم أقيم بناء حديث لا بد أنه يخص سليمان، وقف قبالة باب الدار الحديدي المفتوح، التذي في اليد والتعارض متكافئ، وسمع صوت امرأة في الداخل تسأل: أتريدين كأس حليب يا أم سليمان؟

-لا أشتهيه الآن.

انتصب شعر جميل متحدياً قبعته (الأجنباوية)، الحلمة في الفم، قدماه خطتا دون وعي منه لكن بتريث شديد، اجتاز الباب وتوغل، على يمينه وفوق المصطبة الإسمنتية المرتفعة كانت تجلس العجوز في كرسي هزاز في الطرف القريب من المدخل، وقف بمحاذاتها لا يفصلهما أكثر من ثلاثة أمتار، هو في المدخل المنخفض، أما هي ففي الموقع العالي تجلس، أخذ يحدق بنوع من استقصاء مذهل في الجسد العتيق المزعزع، وكأنه عظم سلحفاة باهت اللون، وقد زال منه كل بريق حياة، رمت بنظرها فوقه، وبدورها أخذت تحدق بتيقظ شديد وكأنها ترى أمامها شاشة تعرض مشاهد رعب مريعة، ابتلع ريقه الجاف، أما هي فقد نبض حلقها، الترقب قائم.. أخائفة على رأسها من أن يسحق من هذا المسحوق العقب..؟

-ماذا تريد يا عم؟.. من حضرتك؟ -جاء صوت صبية من أقصى الدار وهي تقترب.

-لا شيء.. يبدو أني أخطأت الدار -قال جميل وكأنه أوقف بغتة في منزلق شديد الانحدار وأخذت قدماه تمشيان القهقري ببطء شديد، وعيناه ما برحتا تحدقان في العجوز.

-بيت من تريد لأدلك؟- سألت الصبية.

لم يجب جميل بكلمة بل ظل على ابتعاده البطيء الانسحاب، وكأن إشعاعات عينيه مربوطة على الجسد الهرم المتكدس في الكرسي، حتى اصطدمت كتفه بزاوية باب الدار، فحول وجهه نحو الطريق وخرج، وكررت الصبية السؤال كالصياح: بيت من تريد لأدلك؟

-دعيه يا بنتي دعيه

-عجيب كيف دخل دون استئذان! لم أسمع طرقاً، يبدو غريباً بهذه القبعة، بيت من يريد يا ترى؟.. لو قال لأرشدناه- علقت الصبية وصوتها يبتعد نحو الزاوية البعيدة من الدار.

جميل كان لا يزال قابعاً خارج الدار يصيخ السمع بانتباه شديد:

-لا ليس غريباً يا بنتي، ولم يخطئ الدار، كان يريد بيتنا القديم فرأى الجديد، وكان يريد رؤية جدك فرآني.

-ماذا تقولين يا جدتي؟.. أتعرفينه؟.. ويعرف المرحوم جدي أيضاً؟

أخذ جميل يرتعد أحس بقلبه يقفز من صدره ويجري داخل الدار لئلا تفوته كلمة، أجابت العجوز:

-آه قصة قديمة يا بنتي، وما أدراك أنتِ!.. ليتني لا أذكرها أبداً، إن كان مروره من هنا مرة طريق فلا بأس، لكن إن جاء ليبقى فهذه المصيبة بعينها.

-جدتي!.. أهذا الرجل الغريب تعرفينه؟.. قولي من يكون؟.. وما تقصدين بالمصيبة؟.. شغلتِ بالي والله..

-لا لا يا ابنتي، أنا أخرّف، خرف عجوز، أمك عرضت علي كأس حليب، آتني به.. آه ليتني أنسى، ليتني أنسى.

وابتعد جميل بخطوات سريعة، ابتعد وكأنه يجري، كان يحس بقرف بمقت. نطفة حليب سرت سهواً تذبحه حتى المعدة، ويريد قذفها تقيؤها، التذي ما عاد مرغوباً ولا الحليب مستساغاً أما هي قد طلبت كأس حليب أحس جميل بالسخف والبلاهة، قرع نفسه متمتماً:

–أهذه الشمطاء، أهذا الجسد العتيق البائد، أهذا الوجود الضئيل الضامر، كان يستحق مني خمسين عاماً من الحقد والضغينة؟.. أف كم كنت أبله وسخيفاً؟.. أحس جميل وكأن نفسه الممغنطة بالحقد قد رفعت عنها مغنطتها في لحظة، وتلاشى كل شيء كضباب تبدد، بل أحس في استرسال تأملي بأن الحياة بكليتها ليست أكثر من مغنطة عابرة في حقل العدم، مجرد حالة سطحية عابرة ولا حقيقة لوجودها.

لم يعرج جميل على النبع ثانية، بل قصد سيارته فوق النبع وانطلق غرباً في الطريق العام وهو يفكر: كيف عرفتني السلحفاة الدارسة؟ كيف عرفتني؟.. أمن ملامحي؟. لا لا مستحيل، ولا من صوتي، يجب أن يكون هناك ذرات لا مرئية منبثة في الفراغ تتسرب إلى النفس من لمح البصر،

وتعقد التعارف بين الفريسة والمفترس بمجرد الاقتراب وتقاطع مساحات الهواء الذاتية أو الهالات الفراغية، حتى لو لم ترني لأحست بوجودي.. أمر محير حقاً.. لئن كانت ذاكرتها التي عرفتني فيالها من ذاكرة. لكن لا أظن .

عاد جميل مسافة نصف ساعة غرباً ليلتف ويتسلم الطريق في ظهر الجبل ومضى نحو الشرق، قرر سلوك نفس الطريق الذي سلكه يوماً مشياً على الأقدام برفقة قاسم، نعم قاسم، ذكرى أخرى أدهى وأمضى.

تعرف عليه في سوق الخضار، كان قاسم الوافد الجديد يكبر جميل بثلاثة أو أربعة أعوام كان فتياً في مقتبل العمر، لكن كان له صفات الرجولة كاملة شجاعاً، جريئاً، ومتكلماً حازماً، قوي الحجة لا يغلب، وأعجب جميل به أشد الإعجاب منذ الساعات الأولى لتعارفهما، سيما تجتمع فيه كل الصفات التي تنقصه، ورأى فيه الصديق والأخ الأكبر الذي يمكن الركون إليه والاعتداد به، أضف إلى مجانسته في الفقر والتشرد، لقد بكى قاسم القوي بين يديه مرات ببثة مآسيه وأحزانه، مما كان يدفع بجميل إلى البكاء تأثراً ورثاء، كان قاسم وحيد أمه العجوز وقد توفي أبوه الذي كان يعمل أجيراً في أرض الآخرين حيث لا أرض له قبل ولادة قاسم، وكانت أمه تقوم على شؤون البيت مما تكسبه من تربية الدواجن، إضافة إلى عملها في حقول الآخرين على شكل مساعدة، وتتلقى أجرها على شكل هبات، وقرر قاسم بعد أن صار شاباً بارتياد المدينة التماساً لتحسين الحال، إعجاب جميل به وتعاطفه معه جعله عاجلاً تحت نفوذه، لقد جاء به إلى غرفته المستأجرة في القبو وساكنه ومده بالطعام وبعض المال من مدخراته، وكانت الأيام الأولى وكأن جميل التقى بكل عائلته لقد رأى فيه أباً وأخاً وصديقاً، وما كان قاسم يترك فرصة للملل، كان يتودد إلى جميل بأحاديث ومغامرات ضافية التفاصيل، في لهجة مفعمة بالصدق لا تترك لجميل مجالاً للشك في كلمة مما يقول نظراً لترفها وثرائها بتفاصيل في منتهى الدقة والجاذبية، ولم ينقض أسبوعان على التعارف حتى بدأ قاسم بالتأفف من العمل المرهق، امتنع ليومين عن العمل، صرف فيه كل ما حصله من عمل الأيام السابقة، رغم أن الطعام كان على حساب جميل، ثم قضى ثلاثة أيام آخرى بين التسكع والنوم مستدراً شفقة جميل وكرمه.

وكان ذلك المساء، اندفع قاسم يتحدث عن بيروت التي تنتظرهما، بيروت الجميلة، بيروت شجرة الربيع المزهرة المحملة بالحسناوات بفساتينهن الملونة الرفرافة كأجنحة الفراشات، لقد تكلم عن بيروت بشاعرية ما بعدها شاعرية، وكان جميل المراهق الحالم يصغي أيما إصغاء، تكلم ساعات عن تفاصيل تحدث في بيروت لا تعدو قصص ألف ليلة وليلة منها سوى تفاهات صغيرة مملة، ولم يكن قاسم قد رأى بيروت أبداً، لكن جميل ظن بل تيقن أن محدثه عاش فيها ألف عام رغم أن قاسم لا يعترف تواضعاً أنه عاش في بيروت غير ست سنوات.

وزين له العمل في بيروت واقترح عليه أن يسرقا سرقة (محرزة) ويرحلا، جميل أحس برعب وخوف من الاقتراح، إلا أن قاسم بسط له الأمر وجعله يسيرا مشروعاً لا غبار عليه، وحين

سأل جميل وهو يرتجف: متى؟

–الآن– أجابه مبتسماً وأضاف– درست الأمر من كل جوانبه اتبعني.

ووجد جميل نفسه يتورط معه في السرقة، لكن قاسم، لم يتكلم بعد السرقة عن الرحيل، بل استأثر بقيمة المسروقات

وصرفها على مهل مستمتعاً بالنوم والتسكع، ممنياً جميل بسرقة أخرى (محرزة) لا كهذه وقد كانت عظماً دون لحم.

وتكشف لجميل الرفيق السيء الذي جلب، كانت له عادات سيئة لا تحصى فهو (أزعر) من النوع الأحط يتحشر بالفتيات في الطريق بوقاحة يندى لها الجبين، ثم إنه نصاب وكذاب، شاعت سمعته في السوق، بعد أن تناهت الأخبار بأنه نصب على عدة تجار في بلدة أخرى وصار اسمه معروفاً قاسم الكذاب، أصحاب جميل نصحوه حين رأوه برفقته، ابتعد عنه إنه نصاب كبير.

وكان جميل ينوي ذلك وقد تكشفت له سوء صفاته، بات يرى فيه الوقح لا الشجاع، والمتهور لا الجريء، والكذاب لا المتكلم الحذق، وصار يعيش داخل غرفته في حذر دائم، مما اضطره، إلى الهرب بمدخراته، ووضعها أمانة عند أحد أصحابه التجار خوفاً من يد قاسم التي تستبيح مستحلة كل ما تطاله لكن أن له أن يتخلص من رفيق التصق كالجرب ولا ناذع.

وصار قاسم يبتز جميل كان يضع قناع الندم ويقول ما رأيك لو ذهبنا واعترفنا بالسرقة؟ نسلم أنفسنا ونرتاح؟

وكان جميل يصمت وهو يرتجف فرقا، لكن قاسم ما يلبث أن ينخرط في نوبة من الضحك ويقول: صحيح أني مجنون، لكني لست من الغباء لأسلمك، أنت ولد طيب، بصراحة لا تهمني نفسي، لولاك أنت لذهبت الآن في اللحظة واعترفت، أخي جميل أعرني ما تيسر ولا تكن بخيلاً جيبي فارغ الآن، سأرد ما تعطينيه مضاعفاً لا بد من فرج لا بد من فرج.. لا تكن بخيلاً هات.

وكان يتحمل جميل ويمد يده إلى جيبه ليس شفقة بل خوفاً، بات يخشاه أكثر مما يخشى عزرائيل قابض الأرواح ملاك الموت، وجره إلى السرقة الثانية شحطاً وإلا سيعترف، ومنّى جميل نفسه أن تكون السرقة (محرزة) هذه المرة حسب تعبير قاسم، وفي هذه الحالة قد يرحل عنه إلى بيروت، ويتخلص من كابوسه، لكن السرقة الثانية كانت أشح من الأولى كما ادعى قاسم، لأن جميل لم يكن يجرؤ على حمل مسروق عداك عن بيعه، واقتصرت مشاركته في السرقتين على المراقبة، والمرافقة لا غير، لكن وضح لجميل ادعاء قاسم الكذب، لأنه لم يمد إليه يدا مطالبة، بل كان ينفق ببزخ المترفين، يعود جميل إلى الغرفة فيجده غارقاً في سحابة من دخان السجائر وأمامه كأس من حليب الخمرة الأبيض وما طاب من مقبلات، وكان جميل كل يوم يحس بالخذلان يعود من عمله وقد عقد العزم على مطالبة قاسم بمغادرة مسكنه وتركه وشأنه، إلا أنه ما إن تلتقي نظراتهما حتى يمسك ويؤجل الأمر وقد استبد به القلق والخوف من ذلك اللمعان الخبيث الغادر الهازئ في عيني قاسم، لكنه كان يقسم لنفسه أنه لن يشاركه الثالثة بأية حال، وصار يفكر مغموماً بتغيير مسكنه مادام

لا يستطيع التخلص من هذا الرفيق البلاء، قرابة الشهر كانت قد مضت على السرقة الثانية حين فاجأه قاسم بعد عودته مساء بقراره: غدا إلى القرية سأرى أمي اشتقت إليها.

–حسناً تفعل– أثنى جميل على قراره مستبشراً، لقد قرر أن يكون استبدال سكنه في أول يوم غياب لقاسم، لكنه سمع ما انقبض له؟

–طبعاً سترافقني، منها نزهة وأعرفك على العجوز، والله لن أتحرك بدونك أنت صديقي الوحيد، ليس لي صديق غيرك في الدنيا.

وهكذا وجد جميل نفسه يسلك هذا الطريق ذاته يوم كان ترابياً إلى جانب قاسم، وصلا البيت المقصود، لكن العجوز استقبلت ابنها أسوأ استقبال، تطالبه بأن يعيد سوارها الذهبي الذي سرقه، أنكر قاسم في البدء وأقسم بكل مقدس أنه ليس الفاعل، غير أن الأم حاصرته بالحجج الدامغة، وهددته باستقدام الشاهد الذي رأى قاسم بأم عينه يبيع السوار في محل للصياغة، وحين تأكد أنها ستنفذ تهديدها وتأتي بالرجل وهو من القرية –شتم قاسم جدود الرجل وأكد أنه لم يبعه بل رهنه، وسيفك الرهن ويعيده عما قريب، لأن عمله في المدينة بدأ يزدهر ازدهاراً عظيماً، إلا أن الأم التي

اعتادت من الابن على ما يبدو مثل هذه الوعود الكاذبة تصلبت وأقسمت أنه لن ينام في البيت قبل أن يرد السوار المسروق، وأجاب قاسم ضاحكاً:

–خلصينا، هات الديك نذبحه، لقد تأخرنا في الغداء نحن جائعان:

–ديك؟.. ديك ماذا يا بن المقطوعين؟.. الديك يشتري نصف كيس طحين، لا والله لن تعض أسنانك عليه، لا تعد نفسك، قم ضع طبيخاً ورغيفين، وكل مثل الأوادم وأشكر الله.

–وتظنين أني مشيت كل هذه المسافة لآكل طبيخاً؟.. لا ما حزرتي.

–قاسم ضع عقلك في رأسك، افعل ما قلته لك ولا تناكفني، وسأقلي لك بيضة زيادة.

نهض قاسم كالمجنون وقد استشاط غيظاً، قصد طبقاً طوى عدة أرغفة وهو يصرخ بوحشية: أتساومينني يا ابنة ستة عشر ألف كلب؟.. اتبعني أنت.

أحس جميل بإحراج وهو يخرج خلفه، لكن قاسم اندفع في الدار وبدأت عملية مطاردة صاخبة بقوقأة الدجاج، وكان صوت أمه يرتفع ناهراً، يداها تتعقبانه بالحجارة علها تنجح في منعه مما يريد، إلا أنه كان حاذقاً وصرخت الأم بأشد ما يكون الصراخ: هذه لا بياضة.. لا لا خذ الديك.

بيد أن كلماتها وصلت متأخرة، كان قاسم بمجرد أن أمسك الدجاجة قد مرر عنقها بخفة وعنف على حجر مسنن في حائط الدار ثم شمط شمطاً، وسلط العنق الذي تحول إلى نافورة دم باتجاه أمه إمعاناً في التحدي، وما إن خرجت الأم من اندهاشها حتى بادرته بسيل من الحجارة تقصد إيذاءه فعلاً وصرخ بجميل وهو ينطلق: اركض خلفي خلفي.

وتبعه جميل راكضاً، يشيعهما صوت الأم المزغرد باللعنات، وحجارتها القاصرة عن إدراكهما، وحين توقفا في كتف الجبل ضحك قاسم بكل ما أوتي من قوة، وهويعرض جسم الدجاجة

في يد ورأسها وأرغفة الخبز الملونة بالدم والريش في اليد الأخرى ثم قال:

–أعجبك؟.. ابنة الكلب، لتطعمني لقمة علي أن أخوض حرباً، لا رحم الله جدها، أتعرف؟ لا يجب أن تبقى امرأة في الدنيا دون زواج، وخاصة إن ترملت، زوجها إن كانت عمتك أختك أمك ولو لم يبق في عمرها غير يوم واحد، وإلا مرمرت عليك حياتك سأزوج أمي والله إن دفعوا فيها نقداً مناسباً، سأجبرها على الزواج ولو بالقوة.. جنس ملعون ملعون.

أحس جميل وهو يصغي لكلماته باحتقار شديد نحوه، انتابه شعور يقيني بأن رفيقه مجنون طليق ليس إلا، وصار يرقب كل حركة تند عنه برعب، قصدا نبعاً صغيراً وهناك نتف قاسم الدجاجة بينما كان جميل يجمع الحطب وبدأ قاسم يشوي وفمه لا يطبق مسترسلاً في حديث فرح وضحكاته تجلجل في الفضاء كان في حالة من الابتهاج والارتياح، وكأنه لم يفعل غير حميد الفعال التي يستحق عليها أعطر الثناء، وشاركه جميل الغذاء نظراً لجوعه الشديد– إلا أنه لم يستمرئ لحماً ينقصه الملح والنضج، بل لم يزل متنجعا بالدم، فاقتصر على مضغ الخبز قفاراً ناشفاً مما لم يلوث، ولم تكن حال قاسم كذلك، كان يأكل بشهية مفتوحة متلذذاً بكل لقمة، بل قضم أطراف العظام بإقبال يفوق إقبال الكلاب. وكان يتضاحك متقصداً الإبطاء. قال:

–لم العجلة؟.. ألست مرتاحاً؟.. لا أحد ينتظرك هناك.. سنبقى هنا حتى ينتصف الليل، ثم ننام في العراء وتحت السماء، هل سبق لك أن نمت في العراء.. مثل الوحوش؟.. جميل جداً.

–وستأكلنا الوحوش إن بقينا

–أتخاف الوحوش ولا تخاف البشر؟.. البشر أشد سعاراً من الوحوش.

–كلام فارغ، البشر لا يأكلون بشراً مثلهم، أما الوحوش فتأكل لحم البشر.

–البشر تأكل بشريتك كل يوم، أما الوحوش فقد يحدث أن ينهش وحش في أرض مقطوعة إنساناً.. لكن دائماً عن جوع، وهذا لا يحدث إلا فيما ندر حالة واحدة في عامين أو ثلاثة.

تفسيرات قاسم أثارت في نفس جميل رفضاً واشمئزازاً، هذا السافل الذي يتكلم عن بشرية البشر، وكان يخاف غدره في هذه الأرض المنعزلة وقد اكتشف أنه مجنون قال:

–أنا لا أبقى.. سأرحل.

ضحك قاسم بارتياح وقال: لا حيلة لك إلا أن تبقى، أنت لا تعرف الطريق، فالطريق الذي قدمنا منه طويل جداً، جئناه نزهة والشمس تملأ السماء، لكن في الليل؟ نعم هناك تجد وحوشاً.. لا تشغل بالك ستذهب في طريق الوادي، هو سهل وقريب، أقل من نصف مسافة طريق الجبل، وما إن تتسلمه حتى تجري فيه كالماء في النزلة يصب بك في المدينة، ثم إنه مأمون لا وحوش ولا ما يحزن، لأن القرى مترامية على طوله حتى المدينة، لا تقلق.

–لنقصده الآن.

–لا، لا، سننتظر إلى جانب تلك القرية أتراها؟ هناك ننام، وعند منتصف الليل نتحرك، أنت تقود البقرة وأنا أسوقها.

–البقرة؟.. أية بقرة؟

–لا تخف سنسرق بقرة

–هل جننت؟... أحد يسرق بقرة؟

–سترى، ليس أسهل من سرقتها، أسهل من سرقة ما يوضع في الجيب، ثم لا داع للخوف، إنها بقرة ملعون الجد خالي، في حال ضبطنا ولن يحدث لأنه ثقيل النوم، فسأضحك وأقول عملتها معه مزحة، ويستعيد بقرته، ثم لا تظن، إنه لا يجرؤ على شكواي ولو ضبطني أبيعها، ويله من أمي إن حدثته نفسه بشيء يؤذيني، ثم أليس الأقربون أولى بالمعروف؟ أمي نكبت اليوم بدجاجتها البياضة، أقل منها أن يصل رحمه ويشاركها المصاب وينكب هو الآخر ببقرته؟.. ابشر ابشر البقرة مضمونة يا صاحبي، إن كان ثمنها دسماً فسنذهب إلى بيروت كآغوات.. على كل حين تصير العملة في الجيب سنفكر في هذا.

جميل الذي يرفض تكوينا كل الأساليب الملتوية من سرقة وغش واحتيال، والتي هي بالضرورة أبرز خصال رفيقه أعرض متكرها، لكن وجد إن لا حيلة له إلا ان يزعن صاغراً، لقد ناما فعلا في الأرض العراء أطول مما أرادا، ووجد جميل نفسه مع دلجة الليل يقود بقرة يسوقها قاسم.

انحدر إلى طريق الوادي، واتجه غرباً، كان جميل مدهوشاً للسهولة التي تمت بها السرقة، وكان مغموماً يفكر في الانتقال إلى مدينة أخرى ليتخلص من هذا الأحمق المجنون، لكن قاسم كان يتحدث بحماس عن مغامراته المثيرة التي لا تنضب وصوته يدوي في سكون الوادي آمناً مطمئناً وكأنه في قلب بيته، كانا في طلعة حادة من الطريق وإلى يسارهما حافة عالية بعض الشيء، وكان بياض الصبح قد غلب على سواده، في تلك النقطة من تقاطع الزمان والمكان، والتي لبثت لا تبارح ذاكرة جميل لأربعين سنة خلت، وهو يحاول كل مرة ترتيب تسلسل وقوع الأحداث، هناك في تلك النقطة حدثت المفاجأة وكأنها الهزة المزلزلة، عجيج عجل صغير تناهى من القرية المقابلة، كان من اللطف وكأنه ابتهال وسنان، وهذا ما أثار في البقرة عاصفة جنون مناقضة لطبيعة الصوت اللطيف، أمسكت أولا عن السير، وهذا ما جعل قاسم الذي يسير خلفها ولم يلاحظ توقفها مستغرقاً في سرد وقائع مغامراته التي لم تعرف وجوداً خارج مخيلته، يلاصق مؤخرتها كالصاعقة نازعت قيادها بجذبه من رأسها ألقت جميل في الأرض، واندارت يميناً إلى الأعلى مما جعل قاسم خلفها بينها وبين الحافة، ركلته ركلة نزقة سريعة في صدره طوحت به عن الحافة وهي تطلق خواراً محموماً، استكملت استدارتها خلفا وأطلقت لقوائمها العنان نزولاً نحو الشرق.

جميل الذي مرغ في الأرض جراء جذبتها الأولى، أفلت الحبل، أو أن الحبل تملص من بين يديه بعد أن جرته لمسافة أمتار في الطريق المنحدر، بقي لدقائق في الأرض وكأنه لم يستوعب ما جرى، وقف بصعوبة مرضوضاً وقد مزقت ثيابه من ناحية بطنه، وامتلأ وجهه بالسحجات، وعيناه بالدموع، وصوته بالبكاء، وراحتاه بأخاديد مدماة، أحس بخذلان شديد، وأخذ يكرر بصوت باك قلت له لا أريد سرقات، لا تناسبني لا أريد.. لا أريد لكنه سراق كذاب مجنون.

صمت جميل، قلص بين عينيه وعقد العزم أن يصرخ في وجه قاسم شاتما ويفارقه للأبد مهما كان الثمن، نظر أماما ويميناً وشمالاً إلا أنه لم يعثر على أثر لقاسم، فكر بخوف: المعنى أنه هرب، أحد يتبعنا إذاً، إنه كذاب قد لا تكون بقرة خاله كما ادعى من يعلم؟

كان على أهبة الجري هارباً مع الطريق، لكنه كان منصتاً ولم يتبين حركة، فقط رجع صدى فحص حوافر البقرة في جريها وقد بلغت الطية المقابلة في الجبل، تقدم قليلاً وهو يجوس بعينيه المكان، أطل على الحافة ولمح قاسم ممدداً على الصخرة تحت حافة الطريق، ناداه بصوت كالهامس، لكنه لم يلق جواباً، قدر عمق الحافة فوجدها أكثر ارتفاعاً مما يستطيع القفز منه، ولم يجد بداً من التحايل والعودة إلى منتصف سندة الطريق لينفذ من هناك إلى الصخرة، كان قاسم ممدا تماماً على ظهره، وذراعاه يستقران على اتساعهما فوق الصخرة، همس إليه وانكب يتفحصه، لكن لا لم يكن حيا، كانت قوة الارتطام قد أدخلت النتوء الصخري على شكل وتد في قفرة جمجمته، وانفتح شق متسع فاغر يصل إلى قمة رأسه.

أمسك الرعب القطيع بأنفاس جميل، كان يريد كسر رعبه بالصراخ، لكن نباح كلب في القرية المقابلة ذكره بوضعه الراهن كسارق ورفيق ميت، لبث هناك ما يقارب الساعة في حيرة عمياء، يتساءل ما يجدر به أن يفعل، أقسم عهداً لله إن نجّاه من ورطته هذه فلن تلامس يده غير الحلال، ولن يعرف لسانه غير الصدق، ولن يجاري رفيق سوء حتى ولا في تحية، جميل لم يكن يعرف موقعه لحظتها في العالم رغم أن ضوء الصباح تفشى وعم، لكنه ما إن رأى أحد الرعاة المبكرين ينطلق بقطيعه غرباً نحوه حتى تبين خطورة وضعه، وأدرك أن عليه ألا يدع الفجوة الفاغرة في جمجمة رفيقه المسجى على الصخرة أمامه أن تطبق عليه في حال من الأحوال، وانسل جميل بحيطة مبتعداً هارباً متجنباً الطريق المطروق مستتراً من كل عين، وسارع يسترد مدخراته مساء ذلك اليوم، تخفى وسمع في اليوم التالي أن قاسم الكذاب كما شاع اسمه بين أصحاب الدكاكين قد مات شر ميتة بلبطة بقرة سرقها، وتكلموا عن بقرة ذات رسالة إصلاحية في قتل اللصوص، وهرب جميل خائفاً، هرب بأعوامه الخمسة عشر ليلقى بنفسه في البحر، في بابور تركي لفظه بعيداً بعيداً على شواطئ العالم الجديد.

جميل الهارب كان مكتوم النفوس، كالكثيرين أمثاله، لا السجلات عرفته ولا تسلم بطاقة هوية، لقد وضع بعرق جبينه حياة لائقة وبنى أسرة ومستقبلاً، ووجد نفسه يلجأ إلى السفارة السورية ليسجل نفسه عربياً سورياً وهو الملقب في بلدته (لاس فوينتس) بالسوري.

تابع جميل طريق الجبل بسيارته، ووقف هناك في القرية يرنو إلى خربة قدرت له ذاكرته أنها كانت بيت قاسم، زم شفتيه مستنكراً وكأنه يسمع وقوقة الدجاج المذعور من مطاردته، ثم استأنف ليتوقف هناك ويترجل من السيارة، كان الطريق المعبد قد فرقته الهندسة الحديثة عن الطريق القديم بطلعته الحادة، تسلق جميل ورأى الأشلاء الضخمة للصخرة التي تحطم عليها رأس قاسم وقد حطمت الآن وأزيحت إلى جانب من الحقل، لبث هناك طويلاً يعاين مسترجعاً تلك اللحظات العصيبة تمتم بانكسار:

-يا للعجب كيف تتغير معالم المكان وتدرس الآثار وتزول، لكنها تظل قابعة في الذاكرة عصية صلبة لا تبارح رغم تصرم الأيام، أيعقل أن يكون فحوى الذاكرة أصلد وأبقى من مادة المكان؟ تناهى إلى سمع جميل نهيق حمار، ابتسم واندفع إلى السيارة وعاد إلى المدينة إلى المكتب مباشرة حيث سلم السيارة، لا لم يعد به حاجة إليها، عاد إلى

الفندق ليغلق على نفسه في غرفته، لا لم يجد في رحلته إلى الوطن عزاء بل وحشة وسجناً وانقباضاً، كان يأمل أن يكون الوطن غير الذاكرة إلا أنه اكتشف أن الذاكرة هي الوطن وفيها تتمحرق كل الأوطان كما تجتمع في البصر كل الألوان انتبه جميل إلى طرق الباب وصوت صاحب الفندق يخاطبه:

–يا ساتر كيري تي تي (يا جار أتريد شاي شاي)

–نعم لا بأس

–إذا سأحضر إبريقاً آتيك به، نشرب ونتوانس، يوانفيتو (أنا أدعوك على حسابي)

–عظيم أنا في الشرفة

نهض جميل بتثاقل نظر بحزن الحقيبة المعدة للرحيل، دلف إلى الشرفة وجلس.

كان الشفق مضرجاً بأبدع الألوان، وعن شجيرات الساحة –تحت نظره– يند همس ساحر، والنسمات الباردة في ذلك الأصيل الصيفي تهفو إليه وتلامسه بلطف بالغ، غير أن تلك العذوبة لم تبعث في أحاسيس جميل انتعاشاً، كان منقبضاً وكان يفكر بتأفف:

–ما العمل يزعم أنه يتكلم الكستيانو (الإسباني) ولا يعرف غير بضع جمل دارجة وليته يتقن لفظها، كم يثرثر هذا الرجل كم يثرثر؟.. أكثر من امرأة عجوز مقعدة، كم هو محدود وسطحي يقول إنه ظل خمس سنوات في المهجر، كيف كان يتفاهم مع الناس؟.. غريب.. غريب أيعقل أنه لا يقبل التطور إلا بهذه الحدود الضيقة؟.. ضحك جميل حتى دمعت عيناه وهو يسترجع ألفاظ صاحب الفندق فكر: رغم محدوديته فقد جنى من هجرته هذا الفندق، سيأتي حالاً بإبريق الشاي، وطبات قناني الكازوز تخشخش في جيبه، وتحت ابطه الرقعة الخشبية البالية، سيجبرني على لعب (الداما) ابتسم من جديد وهو يسمع خطى صاحب الفندق ترتقي الدرجات، تمتم: رغم كل شيء هو طيب ويحاول التسرية عني، ولو أنه سيضيف ثمن إبريق الشاي حتماً على حسابي متناسياً ما وعد به: يوانفيتو (على حسابي). إن القدر يرتب قصصه بشكل يستحيل الوقوف على التفاصيل المتناهية

الدقة، ومهما اجتهدنا في الاستجلاء فلن تتعدى مداركنا تبين العناوين الرئيسية.

منذ خمسة وأربعين عاماً، أطلق أبوه صوته في وجهه حانقاً: (هيا انقلع والله لن تنام في هذا البيت أبداً) ولم ينم بعدها في بيته أبداً وكأنها صرخة السرمدية في وجهه.

ومنذ أربعين عاماً ركلت البقرة قاسم والقتة على سطح الصخرة الصلب في دقة مطلقة ليخترق الوتد الصخري بصلة دماغه تماماً، لو أنه حاد مقدار أصبع يميناً أم شمالاً. لكن لا التصويب فائق الدقة ليكون الموت الناجز.

ومنذ يومين فقط قالت العجوز السلحفاة: (إن جاء ليبقى فهذه المصيبة بعينها)، وفهم كلماتها فهما مخالفا، ولربما أطلقت كلماتها ولا تعي من معناها غير الفهم المخالف الذي فهمه، لكن الكلمات القدرية تسطع بمعانيها مضاء وحقائق غير آبهة بالأفهام القاصرة.. نعم وكانت المصيبة حقا.

لأن جميل الذي رقد على أمل المغادرة صباحاً، تجاوز التخوم البعيدة للنوم، وتسرب من ثقوب في أعماق محيطات الحياة، لقد مضى بعيداً بعيداً ليخلد في نومه، وأخطأت فراسته التي كان يتأسف بها على نفسه كلما كان يمر من جانب مقبرة بلدته التشيلية ويردد بأسى: هنا في مقبرة (سان خرونيمو) سترقد يا جميل للأبد، هنا سترقد للأبد).

جميل رقد لكن في مقبرة قريته إلى جانب أبيه الذي طرده، وقد دلتهم ثرثرة صاحب الفندق إلى قريته وأهله، لأن جميل كان قد روى في المساء لصاحب الفندق رحلته إلى قريته ومقابلته أخيه مدير مدرسة القرية، وعدم الإفصاح عن هويته، روى له كل ما حدث مغفلا الجانب المظلم من القصة.

نعم لقد أرقد هناك، والغريب أن تلك السلحفاة بكته بعويل فجائعي، والأغرب أن أخاه مغتصب اسمه، اغتصب

إضافة إلى الأربعمائة ليرة اغتصب ستة آلاف دولار كان يحملها جميل ليصرفها في رحلته إلى الوطن والتي كان يخطط قبل قدومه أنها سوف تستغرق شهراً أو أكثر، وما كان يدور بخلده أنها ستستغرق مجمل الزمن من بدايته إلى نهايته، وهناك حيث كانت تجلس العجوز وعلى امتداد الدار أقيم مجلس تعزية، وكأنه جاء ليعزي بنفسه أمس، وطارت المصيبة الحقة إلى التشيلي، إلى قلب زوجته وأولاده، وهناك أيضاً أقيم محفل عزاء، لكن دون المرور بمقبرة (سان خرونيمو)...!!

□□□

[illegible]

قصة: بهيجة مصري إدلبي

[illegible]

-هل يعقل أن..

قلت له مرة:

-القلق الذي أعيشه متعب جداً، لا أستطيع الصحو أنا بين بين أدور في دائرة الفراغ

ابتسم:

-هذه حال المبدعين دائماً.. نحن خلقنا بالقلق وبدونه لا نعرف طعماً لوجودنا

-وهل القلق هو الوجود؟

-إنه علة الوجود

عبرت من أمامي إحدى السيارات، لم أعرها اهتماماً، بدأ قلقي يتحول إلى حالة عصبية وبدأت أشعر بصراخ في داخلي.. علي أن أغادر ربما لم يعد يأتي ثمة شيء حدث جعله يتخلف عن لقائي، ولكن أكد لي أنه لا بد آت.. أنه لا يمكن أن يتأخر عن هذا اللقاء مهما كانت الظروف.

انتقلت بخطوات باتجاه ما، لا أعرف إلى أين، المهم أنني أتحرك، ولا أريد أن أبقى ساكنة، أنتظر ، فالوقت ثقيل ثقيل جداً مرة قال لي:

-الزمن إحساس نفسي، تطول الثواني لتصبح سنيناً، وتختصر السنوات لتصبح كوميض البرق.

-ولكن في النهاية هوهو لا يتغير.

-نحن الذين نتغير ، وجود الأشياء منوط برؤيتنا لها

-إنك تتفسلف كثيراً وأنا لم أعد أركز

-يعني إذا لم نر الشيء أو نشعر به فهو غير موجود حتى وإن كان موجوداً بالنسبة لغيرنا

بدأ الخوف يتسلل إلى نفسي وبدأت نسمات خريفية بالتسلل إلى خلايا جسدي، ارتعشت وأنا أضم دفتري البني إلى صدري.. قررت أن أمضي لا يمكن أن يأتي، بعد ساعتين من التأخر ، سأسأله غداً ما الذي حدث، لا شك الذي حدث شيء عظيم، وإلا لما تأخر عن لقائي، ألقيت نظرة أخيرة على الأرصفة، على الطرقات، انتابني إحساس مفاجئ غير وجهة نظري، شعرت به يقترب.. بدأت أشم رائحة تبغه المميز ، لا يمكن إلا أن يكون هنا، ولكن لا أرى أحداً، أشعر

بحركة خلفي.. انتابني خوف كبير لم أتجرأ على الالتفات، تابعت بخطوات بطيئة.

- 2 -

لم يكن في حسابي أنها سوف تتأخر، أو ربما تخلف موعدها.. شارفت علبة دخاني على الانتهاء وأنا أنتظر، منذ ساعتين ونيف ولا شيء يدل على أنها يمكن أن تأتي، ترى ما الذي حدث، لا شك الذي حدث شيء عظيم، أكدت لي غير مرة أنها ستأتي، لن تتأخر عن لقائي مهما كانت الظروف، أشعر بالزمن ثقيلاً، كثيرا ما تحدثنا أنا وهي عن الإحساس بالزمن، وكانت تحب أن تخالفني ولكن بالنتيجة نصل إلى قناعة واحدة: الزمن إحساس نفسي ليته كان غير ذلك.

آخر مرة رأيتها، كانت عصبية جداً وقلقة جداً أذكر أنني قلت لها:

–القلق حال المبدعين جميعاً.

ليتني لم أقل ذلك، لعلي كنت مخطئاً، فالقلق متعب جداً كما قالت، ها أنا أشعر به سيمزقني ويرمي بي جثة هامدة، أشلاءً على رصيف الزمن الثقيل، لم تعد بي رغبة للنظر في الساعة، لأنني أصبحت أكره الزمن بثوانيه ودقائقه وكل ما فيه.

كأني أسمع خطواتها أشم رائحة عطرها، الفراغ الذي يملؤها جسدها يشغل المكان، لا شك أنها قريبة من هنا، وربما جاءت للتو، لا بد أن انتظر المزيد من الوقت، أنا متأكد أنها ستأتي وإن تأخرت، قالت لي مرة:

–إذا دخل الإنسان في عتمته لا يراه أحد ولا يرى أحداً.

ترى هل هي في عتمتها أم أنا في عتمتي أم كلانا في داخل عتمتنا، لا بد أن يخرج أحدنا ليرى أو يراه الآخر.

شعرت بالرائحة تبتعد فحثثت خطاي باتجاهها

3

شعرتْ بخطوات تسرع خلفها، أسرعت، أحس أنه يقترب من الرائحة، توقفتْ، تابع خطواته، أحس أنه يدخل في عتمة غريبة، وشعر بدفء مفاجئ يحف جسده، أحست بالراحة والأمان وغادرها الخوف قالت:

–كأنه قربي

قال:

–كأني ملتصق بها

تذكرت مرة قال لها:

–العاشق يرى من يحب لو توحد به

–ولكن كيف يتوحد؟

–يغمض عينيه ويردد:

"أنا من أهوى ومن أهوى أنا"

أغمضت عينيها وراحت تردد:

"أنا من أهوى ومن أهوى أنا"

فسمعت صوتاً في داخلها يردد:

"أنا من أهوى ومن أهو أنا

فتحت عينيها فرأته قربها، فتح عينيه فرآها قربه قالت له:

-تأخرت

قال:

-تأخرت

ضحكا:

-وربما لم يتأخر أحد منا

تأبط ذراعها ومضيا قالت له

-أتذكر أحاديثنا عن العتمة

قال:

-ولكن لم أكن أعرف أنها حقيقية، ظننتها ضرباً من تخلينا

قالت:

-لو لم أتذكر ما كنا نردده لمضيت دون أن أراك

قال:

-وأنا كذلك

ضمتْهما العتمة وبقي الشارع فارغاً يصفر بالفراغ

- 4 -

استيقظ في الصباح أعد فنجان القهوة، احتساه بسرعة، نظر في الساعة:

-بقي على موعدها ربع ساعة

ارتدى قميصه وبنطاله بسرعة وحث الخطا باتجاه السرفيس

- 5 -

استيقظت في العاشرة تماماً، لم تستطع أن تتناول قهوة الصباح قالت:

-نحتسيها معاً في الكافتيريا

كان جالساً ينتظر، تأخرت عشر دقائق، سلمت عليه، وجلست، نظرت في عينيه، ابتسم وهو يتأملها، أغمضت عينيها، وأغمض عينيه، وراحا يتمتمان:

-أنا من أهوى ومن أهوى أنا

فتحا عينيهما قال لها:

-البارحة رأيت..

وقبل أن يكمل قالت له:

-وأنا رأيت..

[illegible]

قصة: هدية حسين

[illegible]

في الصورة الأولى، يطوّق أبي كتفي.. أبدو مبتسماً.. لمن؟.. أقدّر السنوات المحاصرة داخل إطار الصورة.. أبي في الثلاثين (ملاحظة.. مات أبي بعد إسبوعين من التقاط هذه الصورة).. الطفل الذي هو أنا لا يتجاوز السنوات العشر، لكن الرجل في الصورة الثانية –الذي هو أنا أيضاً– تخطى الستين، أطوّق كتف ابني –كما يفعل أبي– كأنني أخشى عليه الفقدان.

وحدي أرقب المشهد.. بصري يتشرب اللوحة.. أهرب إلى تفاصيلها الصغيرة، تتحرك الأشياء داخلها.. يتنفس العشب، يعدو الكلب خلف صاحبه، تقرقع الأواني بين يدي المرأة البدينة، تخطو الفتاة ذات الثوب الأزرق بضع خطوات، يهرع نحوها شابٌ بثياب كاكية، سرب عصافير ينطلق من قمة الشجرة الكبيرة عابراً فضاء اللوحة، يلعن صياد السمك حظه العاثر وهو يُعيد السنارة إلى النهر.. الغيوم تمارس لعبة التداخل والانفصال بحركةٍ حسّية بطيئة..

يصرخ أبي في الصورة الأولى..

–ألم أقل لك امسك بيدي جيداً؟ كدت تضيع في الزحمة.. إلى أين تنظر؟ انتبه للطريق..

–أريد عسلية.

–أخشى على ثيابك من الاتساخ.

–أيها الماكر.. لم لا تقول إنك تخشى على نقودك

–بماذا تتحدث إلى نفسك؟

–لا شيء يا أبي.. سأنتبه

أغاظني جداً، ولأنني أكبر من أبي في الصورة الثانية فقد زجرته على مرأى ومسمع من كل الذين تحركوا في اللوحة.. التفتت الفتاة ناحيتي ونسيت للحظات فارسها المنتظر، نفضت المرأة البدينة يديها من الماء وأبدت امتعاضها

بكلامٍ يشبه الشتيمة، رماني الصياد بنظرة احتقار وغافله سرب حمام مرّ فجأةً في فضاء اللوحة، وحده صياد السمك راح يرقب المشهد بحيادية.. أما أبي -في الصورة الأولى- فقد قفز من مكانه ساحباً يده من على كتفي، كظم غيظه- وهذا ما لم أكن أتوقعه- واكتفى بالخروج من إطار الصورة متجهاً صوب فتاة اللوحة.. تركني وحيداً فانتفضت طفولتي حدَّ البكاء، وسكبت غيظي صراخاً على ابني في الصورة الثانية.

-ماذا جرى لك؟ ألم تشاهد سينما من قبل؟

-بلى ولكن.. هذه المرأة العارية..

-أمسك بيدي جيداً أيها الوقح.

أنهره، وانظر خلسةً إلى المرأة العارية في الإعلان.. يتعثر ويقول كلاماً غير مسموع.

-ماذا تقول؟

-لا شيء يا أبي.. لا شيء

من أين دخلت زوجتي في هذه اللحظة؟ إنها تقفز بفرح لا يناسب جدائلها البيض

-وأخيراً وصلت رسالته.. قال الجندي الذي أتى بها إنه سيأتي في إجازة حال انتهاء المعركة

-المعركة انتهت قبل إسبوع

-ربما يقصد المعركة القادمة.. خُذ.. اقرأ

-أكاد أعرف ما يريد قوله

-لكنني أريد أن أسمع

-الحكاية كلها (أبي العزيز، أمي العزيزة، أشتاق إليكما، سوف أتأخر عدة أيام لأن الهجوم المقابل على وشك الوقوع).. لا شيء غير هذا الكلام المكرور

-ألهذا الحد تحجرَّ قلبك؟

-قضمت العواطف سنواتنا بأنياب حادة، لذلك تخلّيت عنها

-رجل عجوز، خرف

تمضي صوب المطبخ وتترك لي حيرة الأسئلة.. أحقاً كانت هذه المرأة خلاصة شبقي؟ كيف امتلأ ذاك الجسد الرشيق بطيّات اللحم الهزيل؟ ومتى أنشرخ الصوت الهامس بأحلى الكلمات متحولاً إلى قصبة تصفر فيها الريح بغير ما اتّساق؟

قالت الفتاة ذات الثوب الأزرق لفتاها وهو يتكئ على جذع الشجرة

-لماذا تأخرت؟

نفض الغبار العالق بثيابه وقال

-جئت تواً من الجبهة

فرّ سرب عصافير من بين تشابك الأغصان، وضع صياد السمك الطعم في رأس السنارة ورماها إلى النهر، رتّبت المرأة البدينة الأواني النظيفة ومدّت ساقيها تغسلهما في المياه الباردة، استطلع الكلب وصاحبه، طائر الدرّاج الجريح واختفيا وراء البيوت، فاجأني أبي بصوت حاد

-مثل أمك.. لا ترى أكثر من موطئ قدمك

لا أدري لماذا قال ذلك.. سكتُّ هذه المرة، لكنني رمقت ابني يخرج من الصورة ويتلاعب بمزلاج الباب، وما إن

رآني حتى اصفر لونه وتراجعت أصابعه النحيفة.. أردت معاقبته إلا أنني أرجأت ذلك بسبب المشادة الكلامية التي حدثت بين الفتاة وفارسها والتي انتهت.. بخروجه من إطار اللوحة.. المرأة البدينة نقلت الحكاية بقولها (حين أغضبته الفتاة عاد إلى الجبهة وسلّم نفسه لوابل الرصاص) أما لماذا دفعته إلى الغضب فهذا ما لم تصرّح به المرأة لأنها لم تعد إلى الشاطيء منذ ذلك الحين..

قناص ماهر كمن وراء نخلة مقطوعة الرأس.. جاءت الطلقة كما أراد لها أن تستقر في الصدغ الأيمن.

-آ.. خ

وسكت إلى الأبد.. ذلك هو ابني الذي كان في التاسعة حين التقطنا هذه الصورة. بكت زوجتي بدموع حارقة، لم تلبث أن كفكفتها ولاذت بالصبر.. وكان يمكن أن يحزن أبي لأن الاحفاد أعزُّ من الأولاد كما كان يردد دائماً، لكنه لم يعد يملك عينين، ولا لساناً ولا شفتين، فقد غادرنا قبل أن يرى حفيده. كفُّه العريضة تذكرني بالسمك.. كانت الأصابع تمتد إلى السمكة المشوية، تنهش لحمها الطري، وكما في كل مرة يقول (الرأس للرأس) ثم يضع رأس السمكة في صحنه، لكنه لا يكتفي بالرأس وحده، بل تمتد يده إلى أفضل ما في السمكة من لحم، تاركاً لي ولأمي الذنب والحسرة..

أين ولّى صياد السمك؟ تساءلت وأنا أبحث في زوايا اللوحة.. لعله الآن يعبر الجسر الخشبي، أو ينزل من سلالمه المتهرئة، لا بد أنه ولج أزقة البيوت الحجرية، ربما توارى خلف الجبال.. أتراه اصطاد شيئاً أم ملّ الانتظار؟

لم أعد انتظر أحداً.. لا أحد ينتظرني. قررت أن أهرب من نظرات أبي.. ما زالت عيناه -في الصورة- تلمعان ببريق خفي برغم أنهما انطفأتا قبل أكثر من ثلاثين سنة.. جالت عيناي على الأشياء القديمة.. صندوق من خشب الصاج بمسامير فضية، بساط اختلطت ألوانه واستحالت إلى لون باهت، أبواب النوافذ الصدئة العتيقة، وهذه الأدراج.. أمدُّ يدي إليها فتنبعث منها روائح عفنة لسنين لا أعرف عدّها.. روائح.. روائح.. كلُّها تذكرني بهم.. كلٌّ غادر متكأه بهدوء وبطريقة متشابهة في الموت إلاّ ابني فقد فضّل رصاصة القناص أنقذ رأسي من التذكّر، وأسقط عيني على اللوحة.. كانت العصافير قد فرّت واختفت وراء البيوت الحجرية، لم تعد -كما كان متوقعاً- لأعشاشها المبنية بإتقان بين أغصان الشجرة الكبيرة، ذلك أن الفقراء تقاسموا الشجرة إتّقاء البرد الذي حلّ مبكراً هذه السنة.. أعود لأفتح النافذة (صبيّ يجرُ عربة أزبال، امرأة تستوقف سيارة أجرة، طفلان يتخاصمان، كلب يتشمم شيئاً ما في حاوية النفايات) أغلق النافذة.. اتكئ على السرير.. وحدي أرقب المشهد.. صورتان ولوحة كبيرة..

أبي يرمقني بعطف جاء متأخراً

ابني يلعن القناص..

القناص يحتل اللوحة ويسدّد -إلى صدري- رصاصته التي لا تخطئ.

□□□

قراءات ... قراءات ... قراءات



- -يكتب عن أناس عاديين لا يستثيرون الآخرين للكتابة عنهم.
- -الحب شكل الموضوع المطروق لأكثر من نصف القصص
- -تتميز بعض قصص المجموعة بنوع من الطرافة والسخرية والدعابة المرة التي تفرد بها الكاتب
- -اعتمدت معظم قصص المجموعة على التقطيع
- -استطاع الولوج إلى عالم الإنسان الداخلي في العديد من القصص
- -تشير قراءة القصص إلى ثنائية واضحة، ثنائية الظالم والمظلوم، السلطة والشعب.
- -ركزت قصة فتاة عادية على وصف جزئيات المكان في مدينة دمشق القديمة

***

بهذه العناوين استهل قراءتي لمجموعة قصص "فتاة عادية" للأديب شوقي بغدادي الذي تمتع بحضور ثقافي منذ الخمسينات، وها هو يتحفنا بهذه المجموعة الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب عام 1999، والتي تحتوي على عشر قصص، كتبت جميعها كما جاء في التنويه بين عامي 1984-1993 باستثناء القصة الأخيرة "أما شباب" التي كتبت عام 1961، وبما أن هذه القصة غير مدرجة بين القصص، لأن القصة الأخيرة هي "تنهيدة".

من عنوان المجموعة نجد أن الشاعر والقاص شوقي بغدادي يكتب عن أناس عاديين، قد لا يستثيرون الآخرين للكتابة عنهم، فهو في هذا المجال يعبر عن الشرائح الأكثر فقراً في المجتمع، الناس المسحوقين بفعل الظلم الاجتماعي والسلطوي، يغلف قصصه بخيط من الحب يجمع بين معظمها، فإذا استعرضنا القصص فإننا نجد أكثر من نصفها تشير إلى ذلك بشكل أو بآخر.. في قصة "فتاة عادية" نجد نوعاً من الغزل والتفاهم بلغة العيون ما بين فاطمة وغسان، هذه اللغة يفهمها الطرفان حتى القارئ يستطيع أن يبني على تلك بعض الاجتهادات وتخيل إمكانية تطور هذه العلاقة، بعد أن أعجب بتصرفاتها، هزته واستثارته من الداخل، بدأ يحس بأنها ليست فتاة عادية كما كان يظنها. في اليوم الثاني يصارحها وهو مدفوع برغبة من يود أن يقول شيئاً هاماً من الصفحة 21ما يشير إلى ذلك:

"أي نوع من النساء أنت يا آنسة فاطمة! وأية مدينة تلك التي تنتمين إليها! لقد حيرتني بالأمس، وها أنت تحيرينني اليوم، وأية فاطمة يجب أن أرى، ومع أي منهما يحسن بي أن أتعامل!"

في قصة "تقرير داخلي عن زوجة مشكوك في أمرها" تتحدث عن جانب آخر من جوانب الحب، الغيرة التي تقتل الإنسان، اللغز الذي يصعب تفسيره حين يرى زوجته التي تصغره بثمانية عشر عاماً تتجمل وتعيد تسريح شعرها في اليوم مئات المرات.

وفي قصة "ليلى والأسلحة" تتحدث عن حب ليلى للشاب من خلال لقائها به مرات عدة وخروجها معه، لكن شيئاً ما في داخلها يتغير حين تكتشفه على حقيقته، تبتعد عنه لأنها بدأت تخافه، أما في قصة "الدموع" فإنهما يكتشفان حبهما من خلال دموعهما، إذ ينجح الشاب في استدرار دموعه والبكاء، فيذهل حين تدله دموعه على صدق حبه من الصفحة 96:

"يا إلهي.. لقد كنت أبكي حقاً، بكل صدق تجرفني أحزان سرية، لم أدر من أين وانتني كلها دفعة واحدة، فأراك حيالي صادقة مثلي، وجميلة إلى أقصى حد وأنني اكتشفت من خلال الدموع أنني أحبك حقاً، وإنه لم يكن ذلك ممكناً إلا في مطهر الدموع".

في قصة "صديقي الشرطي حمدان" يورط الحب الشرطي الذي يقيم علاقة ممنوعة مع أحد السجناء، قيل له إنه أديب، لأنه بحاجة إلى من يصحح أخطاءه ويكتب له رسائل غرامية إلى حبيبته، هذه اللفتة دفعت الشرطي إلى المغامرة، حين رقق المعاملة معه، فقاده هذا الموقف الإنساني إلى السجن من الصفحة 103 المقطع التالي:

"لمحته بعد عدة أشهر، أو هكذا خيل إلي، وكنا عائدين إلى المهجع الكبير الذي انتقلنا إليه مجدداً من فسحة "التنفس" في الوقت الذي كان يجتاز الممر المجاور رتل من السجناء العسكريين، حين دفعني زميلي بيده منبهاً هامساً:

انظر.. أليس هذا هو الشرطي حمدان؟".

أما القصة الأخيرة فهي تتحدث عن الحرمان والعطف اللذين يصلان إلى درجة الحب من خلال قراءة تعبيرات الشاب للفتاة والعكس صحيح، لهذا تتوارد أفكارهما ويقتربان من لحظة الحب والبوح، كل ذلك في قصة "تنهيدة" التي تلقي بهذه الظلال دون أن تعمقها".

تحتوي القصص على نوع خفي من الطرافة والتهكم، لتقترب من الأدب الساخر، نكتشف ذلك في معظم القصص، فالفتاة العادية لم تكن كذلك، بل كانت عظيمة ورائعة وغير عادية دربتهم على احترام التاريخ، وقادتهم عبر طرق وأزقة دمشق القديمة لتبين لهم عظمة الماضي، فدللت على أنها فتاة تستحق الحب والاحترام.. أما قصة "لانتقام شوارب أبي حاتم" فتظهر الطرافة في الشوارب ذاتها من حيث الشكل، وفي الموقف الذي تعرض له، وفي قصة "تقرير داخلي عن زوجة مشكوك في أمرها" فإن تصرفات الزوج ومحاولته الحصول على دليل لاتهام زوجته فيها سخرية مرة. كما نجد المفارقة وقمة الطرافة في قصة "الأهمية الكبرى للأحذية" التي تسلط الضوء على الأخطاء المرتكبة في البروتوكولات الراقية، يراها أبو معتز أنها أخطاء جسيمة لا يجوز السكوت عنها، وآخرها الحذاء الإيطالي الذي سفر الملك وهو ينتعله إلى بلاد الثلج والمطر والبرد، علماً أن الحذاء يصلح للصيف والنزهات مما أدى إلى احتجاج أبي معتز، هذا الموقف وغيره يمثل شيئاً من الفكاهة المبطنة، التي أضفت على القصة شيئاً من الطرافة، حتى إن إصابته بالديسك، وإحالته على التقاعد يمكن أن نلاحظها من هذا المنظور. نجد مثل هذه الغرائبية في قصة "ليلى والأسلحة" إذ تكره الفتاة الصغيرة المحبة من تحب لأنها رأته يحمل سلاحاً، يتغير شيء ما في داخلها. ونلحظ شيئاً من السخرية اللاذعة في قصة "الرهان المفتوح" إذ يتراهن ثلاثة موظفين على إن كان أبو فاضل سينتحر أم لا، فهل بعد هذا مرارة. في قصة "سترة الخاكي" نلمح ذلك في موقف الشاب الذي يرتدي بذلة الخاكي" وفي الشاب الآخر المراهق والفتاة.. وقبل ذلك في قصة "الدموع" إذ تعيد إليه دموعه صفاءه، فيكتشف أنه يحبها من خلال لحظة الصفاء، التي جعلته يحس بأنه صادق، أما في قصة "صديقي الشرطي حمدان" فإن المفارقة تأتي من كونه مسؤولاً فظاً عن السجناء يعاملهم بقسوة ووحشية، يتحول في لحظة ما إلى عاشق، ينسى

واجه كسجان وعسكري ويتعامل مع السجين "شين" بشيء من المودة والحب... في قصة "تنهيدة" يقرأ الشاب تعبيرات الفتاة، وتقرأ الفتاة تعبيرات الشاب، كل منهما يغوص إلى أعماق الآخر وفي لحظة يفترقان، لتجد أن شيئاً من توارد الأفكار والسخرية قد ربطت بينهما، فكل منهما يندب حظ الآخر، وفي النهاية هو يندب حظه، لأنه لم يحقق ذاته في الآخر.

لهذا أقول بأن تطعيم القصص بشيء من السخرية والتهكم والفكاهة المرّة إلى حد غير معقول، كل ذلك يعطي خصوصية لقصص الأديب شوقي بغدادي، الذي يمكن اعتباره من القاصين الساخرين، الذين يحاولون بناء فن قائم بذاته على النقد عن هذا الطريق، إذ كيف يلائم الأديب ما بين الطموح والواقع؟ ما بين الفساد والتوق إلى الجمال والحب؟ وبينهما فاصل كمجرتين كل واحدة تنتمي إلى عالم! كما أن ضغط الحياة، والظلم والفوارق الطبقية تعطي لهذا الأدب تأشيرة كينونته، إضافة إلى ميل الإنسان الطبيعي إلى الفكاهة والسخرية.

إن الموضوعات العديدة التي عالجها الأستاذ شوقي بغدادي في هذه المجموعة وفي غيرها هي موضوعات الإنسان العادي، الفروق الاجتماعية، الفقر والزواج والنظرة إلى المرأة، والظالم والمظلوم.. عن الشريحة التي يتعامل معها، ليلقي الضوء على هذه الجوانب وغيرها، لكن السؤال الذي يبرز، كيف عالج قصصه؟

بداية أقول بأن نمط قصصه تميل إلى القصص التقليدية على الرغم من استخدام بعض أساليب القص الحديثة، الرمز والمنولوج الداخلي.. التي سآتي على ذكرها.

اعتمدت معظم القصص على التقطيع إلى عناوين فرعية، كما في القصص التالية:

-"الانتقام لشوارب أبي حاتم" التي قسمت إلى عناوين فرعية هي:

معلومات أولية

شهادة الابن

محاولة في تفسير أسباب الانتحار

معلومات إضافية

-"سترة الخاكي" قسمت إلى:

تداعيات محتملة للشخصيات، وهذا العنوان جزئ إلى العناوين التالية:

الفتاة الصغيرة

ذو السترة الخاكية

الفتى المراهق

وقبل النهاية تشير القصة إلى عناوين فرعية أخرى تتحدث عن الفضيحة وهي:

الفضيحة الأولى

الفضيحة الثانية

الفضيحة الثالثة

وتنقسم قصة "تنهيدة" إلى:

الطرف الأول

الطرف المقابل

الطرق الثالث

أو التقطيع إلى مجموعة أرقام كما في قصة "الرهان المفتوح" المقسمة إلى اثني عشر ترقيماً، أو بوضع نجوم بدل الأرقام والعناوين كما في القصص التالية:

الأهمية الكبرى للأحذية

ليلى والأسلحة

الميزة الظاهرة في القصص، اعتمادها على تسلسل الأحداث، إذ تبدأ من نقطة معينة لتنتهي معتمدة على تنامي السرد وتوافقه مع التسلسل الزمني إلى النهاية.

يلاحظ في القصص استخدام ضميري المتكلم والمخاطب والمزج أحياناً بينهما في قصة واحدة كما في قصة "الانتقام لشوارب "أبو حاتم" وأحياناً تعتمد القصة على أحدهما، فمن القصص التي اعتمدت على ضمير الغائب هي:

-فتاة عادية.

-الأهمية الكبرى للأحذية

-ليلى والأسلحة

-الرهان المفتوح

-سترة الخاكي

-الدموع

ومن القصص التي استخدمت ضمير المتكلم أو التي غلب على أحداثها هي:

-الانتقام لشوارب "أبو حاتم"

-تقرير داخلي عن زوجة مشكوك في أمرها

-صديقي الشرطي حمدان

-تنهيدة

مزج الكاتب في هذه القصص الماضي مع الحاضر، فقد استخدم الفعلين في جميع قصصه، لكن يلاحظ أن القصص التي تتحدث بضمير الغائب يغلب عليها الفعل الماضي، كما في قصة "فتاة عادية" أما القصص التي تتحدث بلسان الكاتب فقد غلب على بعضها استخدام الأفعال المضارعة كما في قصة "تقرير داخلي عن زوجة مشكوك في أمرها" وهي قصة تتحدث بلغة الأنا.

الرمز واضح في القصص، إذ إن معظم الشخصيات يمكن اعتبارها رموزاً، على سبيل المثال المسلحون الثلاثة في قصة الشوارب يرمزون إلى

السلطة، أما أبو حاتم فإلى الرجل الذي يعتز برجولته، والسلطة كما هو معروف تجرد الناس من رجولتهم وتحاول ترويضهم، بحيث لا يبدو على أي منهم الاعتداد بالنفس، لتفقدهم أي قدرة على المقاومة والتغيير مستقبلاً، ولهذا نجد أن دور الصحافي الذي يكلف بكشف الحقائق هش. ومثل هذا يمكن تطبيقه على قصة "تقرير داخلي عن زوجة مشكوك في أمرها" إذ يمثل زوجها السلطة، بينما تمثل الزوجة المشكوك في تصرفاتها وشخصيتها الطرف المحكوم، تنصاع لأوامره، يغلق عليها الباب، يراقب الهاتف، وعلى الرغم من كل المراقبات التي أحاط بها شريكة حياته، فإنه لم يستطع إدانتها ولو مرة واحدة، علماً أنه أدانها في داخله، فهل تمثل الزوجة الشعب المقموع؟

أما في قصة "الأهمية الكبرى للأحذية" فإن أبا معتز يمثل الخنوع، حتى إنه بسبب كثرة خنوعه وانحناءاته يصاب بآلام الظهر، وفي قصة "ليلى والأسلحة" تمثل ليلى الفتاة المحبة التي تطلب الأمن والسلام، بينما يمثل الشاب مراد الذي أحبها السلطة، وهذا واضح في حمله للسلاح، في وقت لا حاجة للداخل به، وهذا ما أدى إلى ترويع المواطنين، وهذا يضطره إلى استخدام سلطته على محبوبته، لكن مشاعر الحب تفارقها، إذ تبينت أن هذا السلاح لا يستخدم على وجه حق، من الصفحة 61 هذا الاستشهاد:

قالت له:

-لماذا تحمل هذا السلاح؟!

تضاحك الشاب قائلاً:

-هل أخافك السلاح؟! إنه واجب كما تعرفين أن أحمله من حين لآخر..

فقالت محتجة:

-لكنني لم أرك تحمله من قبل أبداً

-يجوز أنك لم تصادفيني به.. ولكنني حملته عدة مرات..

فقالت وهي تقفز على الدرج مبتعدة:

-لا تحمله إذن عندما تراني..

ثم توارت عن الأنظار..

في قصة "الرهان المفتوح" يمثل المدير غالب بك السلطة بينما أبو فاضل الشرائح المسحوقة التي تضطر إلى الخضوع والخنوع أو الانتحار، بينما يبقى المدير مسيطراً لا أحد يحاسبه، أو يتدخل بأموره أو يسأله. أما في قصة "سترة الخاكي" فالشخصيات هنا رموز:

عفاف رمز للفتاة الطاهرة، التي تحولها الظروف والممارسات العسكرية غير الإنسانية إلى فتاة شاذة ساقطة.

الشاب الذي يرتدي بذلة الخاكي، يحاكي ببذلته السلطة.

أما الشرطي حمدان فإنه يمثل السلطة وقمعها في البداية، ويمثل بعد معرفته بالسجين الأديب القوة العسكرية التي تقف إلى جانب إنسانية المواطنين الشرفاء، لهذا يعاقب من قبل السلطة العسكرية لأنه أخل بشروط وظيفته. أما الأديب فهو المحرض على التغيير..

إن قراءة القصص تشير إلى ثنائية واضحة، ثنائية الظالم والمظلوم، السلطة والشعب، الباطل والحق وهكذا..

أصل الآن إلى قدرة الكاتب على التسلل إلى داخل النفس وانطلاقها عن طريق المنولوج الداخلي، إذا استطاع أن يعطينا صورة عن الأحداث ويكشف لنا العالم الجواني للشخصية. من القصص التي وظفت ذلك، قصة "تقرير داخلي عن زوجة مشكوك في أمرها" في بدايتها يحاكي ذاته، ويستعيد تصرفاتها ويتساءل إن كانت بريئة أم لا، وفي نيته إدانتها، يقارن بين أقوالها وأفعالها، ويستمر في جمع الدلائل لإدانتها، وعلى الرغم من قدرته على الوصول إلى ذلك، فإن شكوكه وانفعالاته الداخلية تكشف عن ذاته، وتستمر القصة في ذلك حتى نهايتها حين يفاجأ بنظراتها وجرأتها ومراوغتها، ليشبهها بالنساء الخبيرات..

في قصة "ليلى والأسلحة" وفي الصفحة 54 يتحدث الشاب عن ذاته وانفعالاته، وتتحدث ليلى في سرها عن ذلك، كل واحد يحاول استجلاء الآخر واكتشافه. ومثل هذا يظهر في قصة "سترة الخاكي" في الصفحة 78، حين يحاكي ذاته، فيكتشف أنها فتاة صغيرة السن، ليس لها تجربة سابقة، لن تجرؤ على الاعتراض، لأن سترته كافية بإقناعها بأنه رجل مهم، حتى الفتى المراهق يعود إلى دواخله، لاحظ ذلك في الصفحتين 79و80 أما القصة الأخيرة "تنهيدة" خاصة ما يخص الطرف الأول والطرف المقابل، فإنهما يقرآن تعابيرهما وحركاتهما من خلال عالم كل منهما الداخلي.

أما الحوار فهو مناسب يختلف من قصة لأخرى، ومع ذلك يمكن القول بأنه يلبي حاجة النص خاصة عندما تعتمد القصة على السرد وتبتعد قليلاً عن كشف العوالم الذاتية، يعبر الحوار ضرورياً في بعض الأحيان، وأرى هنا لا حاجة للاستشهاد ببعض الحوارات إن كانت قصيرة أو طويلة، فقد جرى الاستشهاد في هذا المقابل بحوار ما بين ليلى ومراد يمكن العودة إليه، وقراءة تعبيراته وجمله واعتماده على المفردات البسيطة التي تؤدي الغرض، لكنها كلمات وجمل فصيحة.

أصل الآن إلى النقطة الأخيرة التي سأقدمها في عرضي هذا، وهي المكان وتوصيفه.

لا شك بأن الكاتب اعتنى بتسمية بعض الأمكنة الموجودة في دمشق، لأن طابع القصص هي شامية، ومكانها دمشق على الأغلب، في هذا المجال أجاد في توصيف المكان في القصة الأولى، إذ تسير فاطمة بهم إلى الحارات القديمة، تشرح لهم بعض أسماء الأزقة والشوارع والحارات، وتقوم بتوصيف البيت الشامي، بداية من الدهليز إلى البراني حتى أرض الديار والغرف وهكذا.. من هذه الأوصاف اقتطع المقطع التالي من الصفحتين 14و15:

"وما كادوا يوغلون في طريق القنوات حتى وجدوا فاطمة تقف في مطلع زقاق متفرع إلى يمين الطريق، تدعوهم إلى خوضه وراءها، وهم يتجميرون للاقتراب منها وسماع صوتها:

-هذا الزقاق يدعى زقاق التعديل، وقد سمي كذلك باسم المسجد الذي ترونه أمامكم والمسمى "مسجد التعديل".

فقال لها غسان وقد لفت انتباهه منظر آخر:

-هل تعرفين يا فاطمة لمن هذا البيت الكبير الذي تحتل واجهته قسماً كبيراً من مدخل الزقاق على الجانبين؟

-نعم.. هذا بيت "يغمور. وهي أسرة عريقة، رحل معظم رجالها إلى الخارج أو إلى الآخرة.."

أما الوصف المعادي فإن القاص يصف بعض الشخصيات، مثل وصف شخصية فاطمة والشخصيات الأخرى الواردة في القصة الأولى، وشخصية أبي حاتم في القصة الثانية، ووصف الزوجة وزوجها في القصة الثالثة، وفي القصة الرابعة وصف أبي معتز وهكذا حتى نهاية القصص.

أخيراً فإن مجموعة "فتاة عادية" هي من المجموعات الهامة التي أصدرها اتحاد الكتاب العرب، ولا أعتقد أنني بهذه العجالة قد وفيتها حقها من النقد.

عوض سعود عوض

❐

قراءات ... قراءات ... قراءات

قد يثير العنوان أكثر من سؤال ومع ذلك سأترك جوانب كثيرة من الأسئلة من غير إجابة.. وما أشير إليه من الأسئلة لا أزعم أنني سأقول فيه الكلمة الحاسمة.. فالكلمة الأخيرة والحاسمة لن تقال أبداً... ما أسعى إليه هو التعبير عما خيل لي أنه ظاهرة جيدة وملفتة للنظر والعمل على طرح أسئلة جالت في ذهني وأنا أتابع أخبار ما يصدر من نتاجات أدبية نسائية... ففي بضعة الأشهر الأخيرة صدر كم كبير حجماً ويستحق القراءة والمديح في أكثره، كما أن بعضه، وهو الأقل، يقتضي المناقشة والإشارة إلى هذا الجانب السلبي من جوانبه أو ذاك.. ويبقى السؤال: وأين هو العمل الكامل؟

سمعت الكثيرات والكثيرين يعلنّ ويعلنون رفض القول بوجود أدب "نسائي". والحجة التي تتكرر دائماً هي: الأدب هو الأدب، فإما أن يكون فناً رفيعاً، مع غض النظر عن جنس الكاتب، أو لايكون... وهذه

حجة مقبولة ومقنعة لكنها تنظر إلى المسألة نظرة شمولية أو بتعبير آخر، هي لاتعالج المسألة إلا من حيث النتيجة.. وكثيراً من يكون جوهر المسائل في ماقبل النتيجة ثم تكون النتيجة غلافاً ملوناً أو غير ملون للجيشان العام وللتمخضات التي تسبق النتيجة وتوصل إليها.

الأدب هو الأدب.. هذا صحيح من حيث المبدأ لكن التباينات في الأدب أمر من البدهيات التي لاتقبل نقاشاً... فأدب ماركيز ليس هو أدب همنغواي وأدب تشيخوف ليس أدب تورغنيف، والقائمة أطول من أن تحصر... وإذا كان الرجال يكتبون أدباً يتميز بأسلوب كل منهم وطريقته في اختيار الزاوية التي ينظر منها إلى هذه المسألة أو تلك فما الضير في أن يلتقي الأدب النسائي في العموميات مع أدب الرجال وأن يختلف عنه من حيث بعض الخصوصيات التي تختص بها النساء دون الرجال؟ القضايا الاجتماعية واحدة وهموم الناس كل عصر مشتركة لكنها لاتلغي الخصوصيات الفردية وسيخسر الأدب النسائي الكثير من جماله إذا لم يتمايز بكونه أدباً أنثوياً.... ومن قال أن الأنوثة أدنى قيمة من الرجولة... والرجل والمرأة "جناحا طائر واحد هو المجتمع"؟

ماكان في نيتي أن أقف عند هذه المسألة لولا أنني سمعت كاتبات يستنكرن أن يسمى إبداعهن إبداعاً نسائياً.. فكأنما في التسمية ما يشين... وقد أثار ذلك دهشتي واستغرابي.. فأنا أرى أن المرأة مساوية للرجل في الحقوق والواجبات لكنني لا أستطيع أن أتصور أن النساء أصبحن رجالاً... إن الأدب لايرقى بجنس من يبدعه بل بما يضع فيه المبدع من روحه وموهبته... وستبقى لكل مبدعة خصوصية تجربتها الخاصة المفردة في الإطار الإنساني العام وكأنني بعينها.. ويخيل لي أن ذلك إحدى البدهيات... واستغرب أن يجادل بعض أهل زماننا في البدهيات.

المهم أو فلنقل: إن المسألة هي أنني منذ شهور وأنا أتلقى المزيد فالمزيد من النتاجات الأدبية النسائية الجميلة، وقد يكون الجوهري في جمالها كونها كتابات نسائية... قصص للسيدة دلال حاتم، قصص للسيدة اعتدال رافع، روايات للسيدة أميمة الخش، قصص للآنسة كوليت بهنا، نصوص للآنسة تيودورا إبراهيم، قصص ورواية للسيدة وصال سمير، رواية للسيدة ملاحة الخاني، ورواية للدكتورة ناديا خوست.. وأقرأ شيئاً من هنا وشيئاً من هناك، والوقت ضيق... وأحياناً يكون الغنى مربكاً كالفقر... وكم قررت جازماً أن أكتب حول هذه المجموعة من القصص أو تلك أو حول هذه الرواية أو تلك ثم يسرقني الوقت ويلغي ما أكون قد قررت... وها أنا ذا أرى وجوهاً تطل من بين الكلمات التي أكتبها وتعاتبني... فقد وعدتُ الآنسة سحر سليمان أن أكتب شيئاً عن أقاصيصها ثم لم أفعل... وعاهدت نفسي على أن أجد الوقت لأكتب شيئاً عن "رحيل البجع" للسيدة اعتدال رافع ثم لم أفعل أيضاً....

أما كيف أكتب الآن؟ فالسبب هو أنني أهديتُ ثلاث روايات في أقل من أسبوع وقد تلا الأسبوع أسبوع من العطلة، ومن عادتي أنني لا أخرج من البيت أيام العطل... ثم إن الروايات الثلاث لا يقل مافيهن من جمال وفرادة عن القليل من الجميل والمتفرد الذي يصدر في هذه الأيام... فاهتبلت الفرصة وأبعدت عن ذهني المشروعات الأخرى التي كنت قد هممت بالشروع في إنجازها.

إن الجيل الجديد من الروائيات هو الوريث الشرعي لجيل الرائدات الرائع وهو المكمل له... فحكاية الحكايات الرائعة السيدة ألفة الإدلبي بأسلوبها السردي الجميل ببساطته نرى طيوف أسلوبها في الكثير مما نقرأ... وعنفوان السيدة قمر كيلاني ولمساتها التي تحرك جمود الأشياء التي تمسها تلقى صداها العميق هنا

أيضاً... ونلمس مايشابه به غضبات السيدة الأديبة وداد سكاكيني.. لكننا نجد ذلك كله على نحو مختلف وبإيقاعات مختلفة... وقد يرجع ذلك إلى أن المسائل الجوهرية في قضايانا الاجتماعية لم تتبدل جذرياً.. لكن الجيل الجديد صار يراها من زوايا مختلفة.

في الأدب النسائي المعاصر تخفت نبرة الشكوى الحزينة المستسلمة ويرتفع صوت الاحتجاج الغاضب وقد يتجاوز أحياناً حدود التمرد والتحدي وليس مستغرباً أن يكون إعلان التمرد بالصراخ الغاضب ثم يكون التحدي في معمعان الحياة الاجتماعية بالتشمير عن سواعد العمل....

سأبدأ قراءة الروايات الثلاث بقراءة رواية "امرأة من طابقين" للدكتورة هيفاء بيطار... خيل لي أول مابدأت أرى اسم هذه السيدة الدكتورة في الصحافة الأدبية أنها من أولئك السيدات اللواتي تسعين وراء الشهرة عن طريق التسلية وملء الفراغ بالكتابة... ثم قرأت لها إحدى مجموعاتها القصصية ففوجئت بها أديبة جادة تقول ماتريد قوله بعمق ولديها وسائل القول الحديثة...

لوحة غلاف الرواية هي وجه امرأة للفنان بيكاسو.... وجه حزين مفكر يدهشك ويشدك إليه حتى تكاد تنسى أنك أخذت الرواية كي تقرأ لا كي تتأمل الغلاف.. وتقلب الرواية كي تتخلص من الوجه الذي يشدك فتجد على الغلاف الأخير وجه المؤلفة وكلمة حول الرواية... الوجه يبتسم لكن العينين الحزينتين تقولان لك: لاتصدق الشفتين.... ويكون لزاماً أن تدخل عالم الرواية... وتفاجأ... فالمؤلفة تعلن على الصفحة الخامسة: "كل شخصيات الرواية من الخيال..." وحين تنتهي في قراءة الرواية تبتسم لهذه الخدعة الساذجة في رواية أبعد ما تكون عن السذاجة... ومع ذلك تبقى وجوه الشخصيات نموذجية مع أنها تأخذ الكثير من سمات أكثر من شخصية من الشخصيات التي تعيش بيننا سواء في الوسط الثقافي أو خارجه.... ومن هنا تأتي الملامح "الواقعية" لوجوه الأشخاص.

"امرأة من طابقين" تطرح إحدى المشكلات المجتمعية -الإنسانية ابتداءً من عنوانها... ومع أن فصل الشتاء الاجتماعي لم ينته بعد فإن الكاتبة تعري بطلتها بقسوة وتتركها ترتعد أحياناً وسط صقيع العلاقات الاجتماعية لكنها لا تصورها منكسرة... فهي تصفع وتتحدى وتخمش بعض الوجوه بقسوة فيها الكثير من التشفي.. وكأنها تصرخ في وجوهنا جميعاً وبصوت صارخ: كلكم عراة مثلي، وكلكم منافقون ووصوليون، ويبدو لنا أحياناً أنها تطلب من الآخرين أن يتساموا فوق بشريتهم وحاجتهم إلى الضرورات الإنسانية من الحنان والميل إلى لطافة الجنس الآخر... وخصوصاً "الكاتب الكبير" الذي يبدو أنها تصورته ملاكاً إذ قرأته ثم وجدته إنساناً إذ اقتربت منه، وهو إنسان كباقي الناس لكن شهرته الأدبية جعلت "خطيئاته" فاقعة... وقد سبق لزياد ابن أبيه أن قال "كذبة الأمير بلقاء"...

في الرواية أكثر من محور... وتبقى شخصية البطلة النقطة المركزية لتلاقي المحاور كلها.... وفي الرواية أكثر من وجه من الوجوه البشرية،

وتدور أحداثها في أكثر من مكان، وفيها لوحات تعبق بعطر الأنوثة لكن طابعها العام هو طابع الغضب حتى على الذات، وطابع الاحتجاج على تصرفات الكثير من الهيئات والمؤسسات والجمعيات والأشخاص بما في ذلك تصرفات البطلة -الرواية.

تطالعنا على الصفحة الأولى (ص 7) العبارة التالية: "كنت أفكر وأنا أسخن طعام الغداء، بأن جوعي ربما يندرج تحت جوع الذل أكثر مما هو جوع المعدة..." ونقرأ على الصفحة الأخيرة (ص 181) "فكرت أنه سيكون أمامي وقت مستفيض كي أتأمل زيف المشاعر الكثيرة التي كنت أعتقد أنها مشاعري، وخلال

الأفكار العظيمة التي كنت أؤمن بها وأعتقد أنها أفكاري، أدركت الحقيقة متأخرة ربع قرن على الأقل، كنت بحاجة لربع قرن كي أفك نفسي وأعيد تركيبها من جديد، لأتأكد الآن أنني كنت دوماً طاهرة ونقية..." وكانوا "جميعاً يحفون بي، محاولين إسقاطي في شرك حبهم أو مطامعهم... لكني الآن حرة كغيمة، نقية كدمعة..."

هل تذكرنا هذه الكلمات بحكاية المطهر إذ على المؤمنين أن يمروا به ليطهروا العذاب فيه قبل أني يستحقوا الدخول إلى الجنة؟ أجل.. مع أن الفتاة التي تحكي لنا حكاية "امرأة من طابقين" هي فتاة من الشبيبة الأرثوذكسية وليست كاثوليكية والأرثوذكس لا يؤمنون بالمطهر... ومع ذلك لا يغيب عن بالنا قول إيفريم كارانفيلوف إن "الحورية تولد في المطبخ" أي أن الألم هو الذي يصنع الإنسان النقي.

لقد ولدت راوية الرواية في أسرة أرثوذكسية محافظة وعاشت في كنف أبويها اللذين يحبانها الحب كله... لكنه حب على طريقتهما.. وتعيش في وسط منظمة "الشبيبة الأرثوذكسية" وتصلي وتمارس الطقوس الدينية لكنها لاتجد مسيحيين حقيقيين وتصطدم بحجارة جدران الكنيسة الصلبة... وهل تكون حجارة المعابد غير صلبة! وتلوذ بالكتابة.. وتؤخذ ببريق "الكاتب الكبير" وتتصل به بوساطة من صديق والدها.. فتجده مغروراً ينظر إلى الطابق الأسفل منها كفتاة جميلة ويخيل لنا أنه لم ير الطابق العلوي.. وتضفي عليه صفات غير مستحبة و لاتنكر أنها ناولت كي تفيد من شهرته فتدخل الساحة بمساعدة منه..

أما محور الرواية المركزي فهو حب البطلة المسيحية لشاب مسلم وتعلق أحدهما بالآخر ثم.. ترضخ لضغط التقاليد ومشاعر الأبوين وتتزوج من "مسيحي" وتسافر معه إلى باريس لتكتشف أنه مرتبط بفرنسية.. وبعد عذابات كثيرة تهجره الفرنسية وتهجره الراوية... ثم تتعرف على الناشر الذي يساعدها الكاتب الكبير في التعرف عليه.. ويدعوها إلى أحد فنادق بيروت الفخمة لبحث مسألة نشر روايتها وتكتشف في الفندق أنها قد خدعت وتلوم الناشر وتلوم نفسها.. وتعود كامرأة نقية وحرة "تصالحت مع نفسها ومع العالم، ولم تعد تشعر كما كانت تشعر دوماً بأنها امرأة من طابقين" (ص181).

رواية "امرأة من طابقين" قفزة نوعية في كتابة الدكتورة الأديبة هيفاء بيطار وقد يعود ذلك إلى طريقتها في تصوير الوقائع في حال تصادمها، ووضع النقيض في مواجهة نقيضه، ونحن نعرف أنها طبيبة جرّاحة والجراحون يميلون، بحكم وظيفتهم، إلى استخدام المشرط في معالجة الأمراض أكثر مما يميلون إلى استخدام المسكنات أو المعالجات التدليكية "مساجات"...

في الرواية هنات لغوية لا تقل كثيراً من جمال أسلوب الكاتبة... أما الهفوة التي سهت عنها الدكتورة هيفاء فهي أنها تتحدث عن الرواية التي قدمتها للناشر على أنها هي الرواية التي نقرأها... والمفترض أنها كانت مكتملة حين دفعتها إلى الناشر، وكيف تتكلم على استعادتها لها منه وعودتها بها من غير أن تنشر؟

ويبقى السؤال: هي يكفي أن نعترف بأخطائنا لنبيح لأنفسنا تضخيم أخطاء الآخرين.. مع أننا أسهمنا في شيء منها بقبولنا المساومة؟

أم أن همّ الجراح هو استئصال العضو المريض أولاً؟ ربما.. والأهم من هذا وذاك هو أن رواية "امرأة من طابقين" تستحق المزيد من القراءة لأكثر من أمر هام. فهي رواية غنية بالأمور الهامة.

....

الرواية الثانية هي رواية الكاتبة ماري رشو "توليد وثانية" وسبق أن قرأت روايتها الأولى "هرولة فوق صقيع توليدو" وكانت مفاجأة لي فأعدت قراءتها وكتبت بعض الانطباعات عنها.... وقد أقنعتني "توليدو ثانية" أن الكاتبة مجتهدة تخطو إلى الأمام والأعلى بقدم ثابتة وثقة محمودة بنفسها وبقدراتها الفنية ولاتني تطور أدواتها التعبيرية مستغنية عن الكثير مما قد يعتور العمل الفني من زوائد وشوائب.

رواية السيدة ماري رشو "توليدو ثانية" تختلف عن رواية السيدة الدكتورة هيفاء بيطار "امرأة من طابقين" موضوعاً ومعالجة ولوحة غلاف.. فلوحة غلاف "توليدو ثانية" للفنان أوجين دولاكروا وفي وجه المرأة التي تحتل الحيز الأكبر من الصورة كثير من الدهشة لكنها صورة زاهية الألوان، وتلتقي الروايتان في كونهما صوتين أنثويين مميزين، يعبران عن تجربتين مختلفتين وتتفاوت نبراتهما مع أن الألم والحزن والغضب تمتزج فيهما على نحو جلي.

في "توليدو ثانية" تتابع السيدة ماري رشو حكاية بطلة "هرولة فوق صقيع توليدو" التي تزوجت أحد أبناء عمتها في المهجر وأنجبت منه ابنة.. ثم استقلت اقتصادياً وكبرت ابنتها التي دللها عمها الأكبر كثيراً واعتنى بها وبأمها كثيراً... فرضيت به الأم زوجاً ثم اضطرت إلى الابتعاد عنه...

أما البطل الحقيقي للرواية، على كثرة أبطالها، وتعدد ملامح شخصياتها واختلاف مصائرهم، فهو الشعور المر بالاغتراب والحنين إلى الوطن وإلى دفء أحضان الأهل والأصدقاء والأماكن والأشياء، مابين شجر وصخور وماء وغيرها.

أما اللوحة الشاملة الغنية بالتفاصيل فهي لوحة الحياة اليومية للأمريكيين من بيض وسود، وعادات الأمريكيين وحرية تصرفاتهم غير المحدودة وتأثر المهاجرين العرب بتلك العادات ومحاولة حماية الكبار منهم صغارهم من تأثيرات الفاسد منها على صغارهم.

تقسم السيدة ماري رشو "توليدو ثانية" بمهارة إلى منمنمات صغيرة تتابع متنقلة من فكرة إلى فكرة ومن مشهد إلى مشهد إلى أن تكتمل اللوحة فتضع الكتاب من يدنا ويخيل لنا أن "توليدو ثانية" سوف تولد قريباً.. لأن "توليدو ثانية" قطعة من حياة تؤثر فينا وترسم لنا تطور الأشخاص وطباعهم وتتركنا نتخيل ماسيحدث لهم بعد لحظات. فأبناء العمة لهم ماربهم التجارية التي غطيت جداً بغطاء القرابة وأخفيت جيداً وراء ستائر من العواطف غير الصادقة.. ويظهر أطيبهم "جورج" مضطرباً غيوراً غيرة مرضية تجعل البطلة تصاب بخيبة كبرى ويعترينا شعور بالإشفاق عليها أولاً كضحية بريئة وعليه ثانياً باعتباره مريضاً...

أما الوجه الأكثر إشراقاً بعد وجه البطلة -الراوية فهو وجه ذلك الزنجي الذي اتّهم بالشذوذ ثم ظهرت براءته وصمم على تحدي العنصريين بأن رشّح نفسه للانتخابات ظناً أن طيبته وبراءته وحسن نواياه ستشفع له وتمحو سواد جلده في مجتمع انتشرت فيه العنصرية كالسرطان...

....

الرواية الثالثة التي سأقف عندها في هذه العجالة هي رواية "البدد" للسيدة نعمة خالد وهي تختلف من حيث موضوعها وأسلوب معالجتها عن سابقتيها، والمختلف هنا يعني المكمل... فالمختلف عني هو مكملي وليس نقيضي... والسيدة لاترسم لنا ملامح حالة اجتماعية وحسب.. إنها تصور لنا تحول الحلم

الرائع إلى مأساة حقيقية حيث ينقلب الشيء إلى نقيضه... وقد تلخص هذا الانقلاب المريع عبارة واحدة وردت في سياق الرواية وفحواها أن أطفال "الآربي -جي" قد تحولوا في المخيمات الفلسطينية التي كانت رمزاً للثورة والنضال والمقاومة الباسلة إلى "أطفال المالبورو"... أمّا ما يرمز إليه هذا التحول أو ماكان السبب في هذا التحول فتفاصيله مخيفة... وهي تخيفنا أكثر إذا عرفنا أن السيدة نعمة خالد قد فقدت على درب النضال اثنين فقد كلٌ منهما كارثة تقصم الظهر وهما الأخ والزوج...

الأماكن كثيرة في رواية البدد، ولكل مكان خصوصيته وسماته الواضحة في الرواية، والأمكنة في الرواية مزدحمة بمشاعر الشخوص وعابقة بأحساسيهم فكأنها مرآة صافية لعواطفهم ولأحزانهم وأفراحهم وهمومهم وهي كلها مثل الحوادث التي تحدث فيها تقودنا خطوة فخطوة نحو المختير الذي تحول من مكان لإعداد العدة لمتابعة الكفاح الوطني إلى مكان له صلة بأشياء أخرى غير الكفاح والمكافحين، ومع ذلك نشعر أن ذاكرة الأمكنة أنظف

وأقوى من ذاكرة بعض الناس وأوفى منهم...

وكما تحولت الأمكنة تحول الناس الذين تراجعوا عن قضيتهم خطوة فخطوة إلى أن وقعوا في الهاوية، حيث مافيا الأفندي تظل ترفع راية النضال والكفاح لكنها تخطف المناضلين وتقتلهم وتدفنهم في حديقة منزل أحد زبانية الأفندي، وهو منزل يحرسه حراس أوفياء لزلمة الأفندي.. لكننا نجد حتى في مثل هذا الجحيم رجلاً لم يمت ضميره... فنفرح بعض الفرح وسط هذا السرداب الخانق والمسدود بإحكام...

ومع أمثال هذه الشموع التي تظل تضيء في العاصفة المخيفة وتبدد شيئاً من حلكة الليل يظل قنديل الأمل مشتعلاً فلا نصاب بالإحباط والقنوط.

تفرط السيدة نعمة خالد في الاعتماد على الشعرية، وتغامر في هذا المنحى حتى ليخيل لنا أننا على باب الشعر أو في حرمه وهي تغامر أيضاً في استخدام الكلمات استخداماً يصل أحياناً إلى حدود إعطائها مدلولات غير المدلولات التي خلقت هذه الكلمات لها.... لكن أمثال هذه "الأحيان" قليلة...

ومع خروج البطلة من النفق الكابوسي، حيث عرفت حقيقة بعض مايجري، يظل الجو الكابوسي المخيف ممسكاً بخناقنا. فعلى المناضلين الشرفاء أن يبدأوا النضال من نقطة الصفر وفي ظروف أقسى وأعقد.

ومع اختلاف بنى الروايات الثلاث الفنية وموضوعاتها وتطلعات كاتباتها، هذا الاختلاف الذي يجعلها تتكامل ولا تتناقض، فإنها تدخلنا ملكوت الأنوثة.... وتجعلنا نتمنى أن نستطيع بناء معابد للمحبة قوامها الصدق والود والتراحم...

وإنني لاستغرب أن نحب لأنفسنا مانكرهه في الآخرين؛ وأن نذم مالا نحبه كرهاً به وبأصحابه وليس حباً لنقيضه. إن كره الشر نوع من أنواع الحب لكنه النوع الأضعف، فالأساسي هو حب الخير وإبراز وجهه الجميل.... ولقد وجد الكثير من الحب والإيجابية في روايتي السيدتين ماري رشو ونعمة خالد.. أما الدكتورة الجراحة فقد ركزت وكدها على بتر "مالم يعجبها" في الآخرين وفي سلوك بطلتها.. وقد غفرت لها خطاياها كلها... ولم تغفر للآخرين شيئاً.

ميخائيل عيد

❐



"الواقعية الاشتراكية"، كما هو معروف، مدرسة أدبية ظهرت في روسيا بعد قيام ثورة أكتوبر الاشتراكية سنة 1917، وما لبثت أن تحوّلت منذ عام 1932 إلى عقيدة أدبية رسمية للاتحاد السوفييتي في العهد الستاليني، ثم تراجعت بعد انتهاء ذلك العهد في أوائل الخمسينيات، وانهارت في أوروبا بانهيار الاتحاد السوفييتي والمنظومة الاشتراكية التي كان يقودها في مطلع التسعينيات. وقد كان لتلك المدرسة امتدادات خارج الاتحاد السوفييتي، في آداب الدول الاشتراكية الأخرى، وفي آداب الدول الأوروبية غير الاشتراكية، وفي آداب أقطار العالم الثالث، مما أكسب الواقعية الاشتراكية طابعاً عالمياً أو أممياً. ولئن كان الأدب العالمي قد شهد ظهور العديد من المدارس الأدبية وانحسارها واندثارها، فإن الواقعية الاشتراكية مدرسة تختلف عن غيرها من المدارس من عدّة نواح أبرزها ارتباطها العضوي المباشر بعقيدة اجتماعية وسياسيّة هي الماركسية اللينينية، التي اعتبرت الواقعية الاشتراكية ترجمة لها في مضمار الأدب. ونظراً لأن لتلك العقيدة أحزاباً تدعو إليها وتعمل على نشرها وتطبيقها عملياً، ألا وهي الأحزاب الشيوعية والماركسية، ارتبطت الواقعية الاشتراكية ارتباطاً وثيقاً بتلك الأحزاب التي كان بعضها في السلطة والبعض الآخر في المعارضة. وقد كان ذلك الارتباط مصدر قوة وسنداً للواقعية الاشتراكية، ولكنه كان في الوقت نفسه نقطة ضعف، لا بل مقتلاً، فقد ضمن لها ذلك الارتباط دعماً نظرياً ومادياً وتنظيمياً من جانب الأحزاب الشيوعية. ولكنه أفقدها استقلاليتها وعرّضها للوصاية، وحوّلها إلى تابع لتلك الأحزاب وما يجري داخلها وحولها من تطوّرات إيديولوجية وسياسية.

واليوم لم تعد الواقعية الاشتراكية في أوروبا أكثر من مسألة تاريخية. أمّا خارج أوروبا فإن حضورها يقتصر على الدول الاشتراكية المتبقية، كالصين الشعبية وكوريا الشمالية وفيتنام وكوبا، حيث لم تزل الواقعية الاشتراكية عقيدة أدبية رسمية، تتبناها الأنظمة السياسية التي تقودها أحزاب شيوعية أو ماركسية، واتحادات الكتّاب والأدباء التي تعدّ تشكيلات أو منظمات مهنية أو نقابية أو جماهيرية مرتبطة بتلك الأنظمة.

-الجذور والتطوّر

كانت الواقعية الاشتراكية موضوعاً لكثير من البحوث والدراسات، إن في النقد الأدبي الأوروبي والغربي، أو في الدراسات الأدبية والنقدية العربية التي شكل "النقد الواقعي" أي الماركسي، أحد اتجاهاتها الرئيسة. وقد انطلقت تلك البحوث والدراسات من مواقع فكرية مختلفة، ومن مواقف متباينة. فبعضها يؤيد

الواقعية الاشتراكية ويتعاطف معها، والبعض الآخر ينتقدها ويرفضها. وأحدث ما صدر حول هذا الموضوع من دراسات هو كتاب "الواقعية الاشتراكية المغامرة والصدى- دراسة مقارنة" للدكتور وائل بركات، مدرّس الأدب والنقد في الغرب في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة دمشق وعضو جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب. وقد صدر هذا الكتاب الذي يقع في 206 صفحات عن منشورات وزارة الثقافة السورية سنة 1997.

يتألف هذا الكتاب من أربعة أبواب أو أقسام متفاوتة الحجم، يتكون كلّ منها من عدد من الفصول، وقد اتبع فيه المؤلف منهجاً يقوم على العرض التاريخي التحليلي، وإن كانت الغلبة فيه للتاريخ. فهو يعرض في الباب الأول جذور الواقعية الاشتراكية في الحياة الأدبية الروسية قبل ثورة أكتوبر 1917، ثمّ يستعرض ظهور الأدب البروليتاري الثوري أو العمالي بعد تلك الثورة، وهو أدب اتسم بالتنوع والتعددية، مع وجود قاسم مشترك بين تياراته وتجمعاته وشخصياته، ألا وهو وضع الإبداع الأدبي في خدمة الطبقة العاملة، والتطلع إلى أدب ثوري، وثقافة ثورية، ومجتمع ثوري. لقد كانت تلك المرحلة من تاريخ الأدب السوفييتي مرحلة غنية جداً. أنجبت كثيراً من الأدباء الذين ما زالت إبداعاتهم الأدبية إلى اليوم موضع اهتمام المتلقين والنقاد، من أمثال ماياكوفسكي وباسترناك وبلوك ويسّينين وغوركي. إلا أن تلك المرحلة لم تدم طويلاً. فستالين، الذي صفّى خصومه السياسيين كلهم، وقضى على كلّ أشكال الديمقراطية والتعددية في الدولة السوفييتية، ووطّد ديكتاتورية فرديّة شمولية، كان من الطبيعي أن يقوم بفرض سيطرته على الحياة الأدبية وأن يحكم قبضته على الأدباء. فقد قام بإلغاء الجمعيات والروابط الأدبية المختلفة، وجمّع الأدباء في تنظيم موحد أطلق عليه تسمية "اتحاد الكتّاب السوفييت" الذي تبنّى "الواقعية الاشتراكية" عقيدة أدبية رسميّة له في عام 1932، ووضع بذلك حدّاً للتعددية الأدبية وحرية الإبداع الأدبي، وحوّل الحياة الأدبية إلى تابع هزيل للنظام الشيوعي الستاليني وحزبه الحاكم. وبذلك أرسيت الستالينية أسس تعامل الدولة الدكتاتورية الشمولية مع الأدب والأدباء وهي تتلخص في فرض عقيدة أدبية على الأدباء والكتّاب، وحشرهم في تنظيم مهني موحّد. إنه الأنموذج الشمولي الذي أخذت به الأنظمة الدكتاتورية الشمولية في العالم بأسره، على اختلاف مشاربها وإيديولوجياتها وقومياتها.

-نظريّة ومنظّرون

خصص المؤلّف الباب الثاني من الكتاب لنظرية الواقعية الاشتراكية ومنظّريها، وفي مقدمة أولئك المنظّرين الأديب الروسيّ الكبير مكسيم غوركي، الذي تنسب إليه أبوّة هذا المفهوم، وجدانوف، مساعد ستالين لشؤون الأدب، وجورج لوكاتش، الفيلسوف المجري ومنظّر الواقعية المعروف. ولئن كانت مساهمتا غوركي وجدانوف في تأسيس مفهوم الواقعية الاشتراكية وصياغته نظرياً بسيطتين ولا يتطلب عرضهما شرحاً طويلاً، فإنّ الأمر مختلف بالنسبة لجورج لوكاتش كلّ الاختلاف. فلوكاتش فيلسوف وعالم جمال ومنظر أدب كبير، لا يمكن أن يرضى بمقولات وتنظيرات سطحية مبتذلة كتلك التي صدرت عن ستالين وجدانوف، إلا أنه كان في الوقت نفسه ماركسياً وشيوعياً، وفوق هذا وذاك فإنه كان يعيش في موسكو تحت رحمة ستالين المباشرة، أي أنه كان معرّضاً للتصفية الجسدية في أيّ وقت. لقد أخذ لوكاتش بمفهوم "الواقعية الاشتراكية"، ولكنه سعى لتعميقه وتأسيسه جمالياً وصياغة علاقته بالواقعية الكبرى، أو الواقعية البورجوازية. وبالطبع فإنّ ذلك لم يخفَ على أعوان ستالين، الذين لم يطمئنوا إلى كتاباته، ولم ينجُ

لوكاتش من أذاهم إلاّ بالمبالغة في الإعراب عن ولائه للماركسية -اللينينيّة والواقعية الاشتراكية ودكتاتورية البروليتاريا والحزب الشيوعي وستالين. لم يتمكّن لوكاتش من ممارسة نشاطه النظري بحرّية إلاّ بعد انتهاء المرحلة الستالينية. وتعدّ كتاباته حول الواقعية من أهمّ وأعمق ما كُتب حول هذه المسألة. وقد كانت مقولات لوكاتش الأساس النظري الذي انطلق منه الناقد وعالم اجتماع الأدب لوسيان غولدمان في تطوير بنيويته التكوينيّة. كذلك فإنّ كتابات لوكاتش تعدّ علمياً من أهمّ المساهمات في علم اجتماع الأدب. وفي مطلق الأحوال فإنّ نظرية الواقعية الاشتراكية لدى جورج لوكاتش تختلف جذرياً عن مجموع الشعارات المبتذلة الدوغمائية التي فرضها الستالينيون على الأدباء بالإرهاب الفكري والجسديّ. وبعد وفاة ستالين وانتهاء المرحلة الستالينية في تاريخ الاتحاد السوفييتي والدول الاشتراكية الجديدة، قام الستالينيون المتأخرون الذين تكيفوا مع الوضع السياسيّ الجديد وحافظوا على مواقعهم في السلطة وفي قيادة الأحزاب الشيوعية، بمحاربة لوكاتش ووصفه بـ (التحريفيّ) أما التروتسكيون، ومنهم الكاتب البريطاني الشهير إسحاق رويتشر، فقد أصرّوا على اعتبار لوكاتش "ستالينيا" وهكذا وقع هذا الفيلسوف والناقد بين سنوات الستالينية ومطرقة التروتسكيّة. ومع ذلك فإنّ مساهماته في نظرية الأدب،

وفي نظريتي الرواية والواقعية على وجه الخصوص، هما الأعمق والأبقى، وهي تستحق لذلك عرضاً أوسع وأعمق من العرض الذي قدّمه الدكتور بركات في كتابه "الواقعية الاشتراكية".

على أية حال فإن الواقعية الاشتراكية في صيغتها الستالينية الصارمة انحسرت بعد وفاة ستالين عام 1953 وانتهاء الحقبة الستالينية، ولكنها استمرّت في مرحلة ما بعد الستالينية بصيغ وأشكال أقلّ تزمتاً ودغمائية وإرهابية. فخلال المرحلة التي امتدّت من وفاة ستالين إلى سقوط الأنظمة الشيوعية في أوروبا الشرقية في أوائل التسعينيات، كانت تلك الأنظمة في صراع دائم مع الأدباء الذين كانت تسعى باستمرار للسيطرة عليهم، ومراقبة نشاطهم الإبداعي وتوجيهه. ولربطهم بعجلتها من خلال تنظيم موحّد للكتّاب. ولم ينته ذلك الصراع بتحرر الأدباء من وصاية النظام الشيوعي ما بعد الستاليني إلاّ بعد أن سقطت الأنظمة الشيوعية في أوروبا الشرقية بأكملها وهي عملية كان للأدباء والفنانين دور بارز فيها. وبذلك انتهت آخر حلقة من حلقات "الواقعية الاشتراكية" الأوروبية، التي لم تكن أكثر من امتداد للأنظمة والأحزاب الشيوعية في الحياة الأدبية.

-امتداد فرنسيّ

كانت للواقعية الاشتراكية امتدادات خارج الاتحاد السوفييتي، خصوصاً في أوروبا الغربية التي رأى شيوعيوها في الاتحاد السوفييتي بلد الاشتراكية الأول. وكانت فرنسا، وهي دولة ذات حركة شيوعية عريقة وواسعة القاعدة، أحد الأقطار الغربية التي أحدثت الواقعية الاشتراكية "صدى" فيها. ومن أبرز الكتّاب الفرنسيين الذين تبنوا تلك العقيدة الأديب الكبير "لوي أراغون" الذي دعا إلى الواقعية الاشتراكية نظرياً ومارسها عملياً. لم يرَ أراغون أيّ تناقض بين المنشأ الروسيّ (السوفييتي) للواقعية الاشتراكية وبين تبنّيها من قبل الكتّاب الفرنسيين. فالواقعية الثورية اتجاه ضارب الجذور في التراث الأدبي الفرنسي، وليس هناك أي تناقض بين أن يتبنى أديب فرنسيّ مبادئ الواقعية الاشتراكية وبين تمسكه بانتمائه وتراثه الوطنيّين الفرنسيين. فالأخذ بالواقعية الاشتراكية لا يعني في رأي أراغون تقليد الأدب السوفييتي، ولا إهمال الشكل الفنيّ، ولا قطع الصلة بالتراث الأدبي والثقافي الوطني.

ومهما يكن من أمر فقد ظهرت في الأدب الفرنسيّ منذ أواسط الثلاثينات مدرسة أدبيّة رأى فيها الدكتور وائل بركات صدى للواقعية الاشتراكية في الأدب السوفييتي. إنها واقعية اشتراكية فرنسية تشبه نظيرتها السوفييتية من حيث الموضوعات وإيجابية البطل، والالتزام بالواقع، والتزام الأديب بالحزب الشيوعي وسياسته، وتغليب كفّة المضمون على كفّة الشكل الفنيّ. إلا أنّ الواقعية الاشتراكية الفرنسية تميّزت عن زميلتها السوفييتية من خلال المسحة الوطنية التي اتسمت بها، وعبر إيلاء الشكل الفني أهمية أكبر، وبالتمسك بحريّة التعبير الأدبي، ولكنّ ذلك الاختلاف لا يتعلق بالمسائل الجوهرية التي تطابقت بشأنها الواقعيتان الاشتراكيتان الفرنسية والسوفييتية، بحيث يمكن القول إنّ الواقعية الاشتراكية الفرنسية كانت مجرّد صدى للواقعية الاشتراكية السوفييتية وهذا ما سعى المؤلف الدكتور وائل بركات للبرهنة عليه.

-تخوم الموضوع

لئن صحّت هذه المقولة بالنسبة للواقعيتين الاشتراكيتين السوفييتية والفرنسية، فهل تنطبق على الواقعية الاشتراكية في الأقطار الأوروبية والغربية الأخرى، وهل تنطبق على نظيراتها في أقطار العالم الثالث ذات البنية الطبقية والتراث الحضاري المختلفة جذرياً عن التراث الأوروبي والغربيّ؟ وهل تنطبق مقولة المغامرة والصدى على الواقعية الاشتراكية في الأدب والنقد العربيين؟ إنها أسئلة لا يقدّم الدكتور وائل بركات إجابات عنها لأنها لا تدخل ضمن موضوع كتابه الذي شاء أن يحصره في علاقة الواقعية الاشتراكية الفرنسية بقدوتها السوفييتية. ولئن كان من حق أيّ باحث أن يرسم حدود بحثه بالصورة التي يرتئيها، فإنّ من حقّ القارئ أن يناقش ذلك التحديد وأن يسائله. لقد سوّغ المؤلف تحديد موضوع كتابه في صورته الحاليّة بالقول إن ذلك الاختيار لم يكن عشوائياً، بل قام على أساس موضوعيّ قويّ يتمثّل أولاً، في أن الأدب الفرنسي قدّم أفضل النماذج للأدب الواقعي في القرن التاسع عشر، وثانياً أنّ قسماً كبيراً من أدباء فرنسا الرأسمالية آمن بالاشتراكية وهلّل لانتصار ثورتها في الاتحاد السوفييتي، وبالتالي نجدهم يعتنقون مبادئ الثورة وتوجهاتها ويعملون على نشرها في وطنهم.. وكي يعبّروا عن ذلك أدبياً تبنوا المذهب الرسميّ للأدب السوفييتي.. وهذا العدد الكبير من الكتّاب التقدميين الفرنسيين الواقعيين الاشتراكيين لا نجد له مثيلاً في دول أوروبيّة أخرى، ولهذا سجلت هذه المدرسة الواقعية حضوراً في الأدب الفرنسي لا نظير له في الآداب الغربية الأخرى، وعدّ هذا الأدب الأكثر تمثيلاً للنظرية السوفييتية..."(1) وليسمح لي المؤلف الكريم بأن اختلف معه فيما يتعلق بالشطر الأخير من تسويغه لاختيار موضوع دراسته. فما قاله بهذا الخصوص ينطبق، إلى هذه الدرجة أو تلك، على كثير من آداب أوروبا الغربية والوسطى والشرقية، وينطبق بشكل خاصّ على الأدب الألماني، الذي كان تفاعله مع ما يجري في الساحة الأدبية السوفييتية مبكراً وكبيراً جداً، وقد شهد نقاشاً مثيراً بين جورج لوكاتش وبرتولت بريخت وآنا زيغرز حول "الواقعية الاشتراكية" وإذا أضيف إلى ذلك حقيقة أنّ أكبر منظري الواقعية والواقعية الاشتراكية، ألا وهو المجري جورج لوكاتش، كان يكتب بالألمانية، تتضح لنا أهمية ما دار في الساحة الأدبية والنقدية الألمانية حول هذه المسألة من نقاشات. ولكنّ الأهمّ من هذا وذاك هو أنّ القارئ العربي يتوقّع من كتاب ذي عنوان عامّ هو "الواقعية الاشتراكية. المغامرة والصدى" ألا يكتفي بمعالجة موضوع علاقة الواقعية الاشتراكية الفرنسية بالواقعية الاشتراكية السوفييتية، رغم أهمية هذا الموضوع، بل أن يتطرق أيضاً إلى علاقة الواقعية الاشتراكية في الأدب والنقد العربيين بأصلهما السوفييتي. ولكنّ للدكتور وائل بركات رأياً آخر في هذه المسألة، وهو رأي نحترمه رغم اختلافنا معه.

-منظور مقارن؟

أعلن المؤلف في "توطئة" كتابه أنه يريد أن يقدم الواقعية الاشتراكية من منظور مقارن" مما حمله على أن يتناولها بصورتها الأصلية وأن يقارنها "بالشكل الذي اتخذته في الأدب الغربي -الرأسمالي- ممثلاً بالأدب الفرنسي"(2) ولكنّ للدراسة المقارنة أصولاً وأسساً وزوايا متعددة، تبعاً للمدرسة التي ينتمي إليها المقارن. فمن الممكن أن تجري المقارنة من منظور التأثير والتأثر، أي تأثر الواقعية الاشتراكية الفرنسية بنظيرتها السوفييتية في الحالة التي نحن بصددها. وهذا يتطلب من الباحث أن يستقصي عمليات التبادل الأدبي التي أدّت إلى التأثر والتأثير المذكورين. وبغير ذلك البحث لا يمكن تفسير العلاقة الوثيقة التي نشأت بين الواقعيتين الاشتراكيتين الفرنسية والروسيّة. ولئن كانت الواقعية الاشتراكية الفرنسية مجرّد صدى (أي تقليداً) للواقعية الاشتراكية السوفييتية، فإنها لا يمكن إلا أن تكون نتيجة التأثير الشديد الذي مارسه الأدب والنقد السوفييتيين على الأدباء الفرنسيين. وتلك فرضية تتطلب البرهنة صحتها إنجاز دراسات حول حركة الترجمة الأدبية والنقدية من الروسية إلى الفرنسية، أو الرجوع إلى دراسات كهذه. فالتأثر لا يتمّ إلاّ من خلال قنوات التبادل الأدبي المعروفة، وعلى رأسها الترجمة. وما لم تستند مقولة الأصل والصدى التي وضعها الدكتور بركات إلى دراسات ميدانية لحركة الترجمة الأدبية والنقدية من الروسية إلى الفرنسية منذ العشرينات إلى الخمسينات من هذا القرن، فإن تلك المقولة تظل مجرّد فرضيّة تفتقر إلى الأدلة الملموسة.

أمّا المنظور المقارني الثاني الذي يمكن أن تدرس بوساطته علاقة الواقعية الاشتراكية الفرنسية بزميلتها السوفييتية فهو المنظور التيبولوجي، الذي لا تعدّ مظاهر التشابه بين هاتين الواقعيتين وفقاً له تعبيراً عن علاقات تأثير وتأثر، بل ينظر إليها كتعبير عن تشابه في مستويات التطور الاجتماعي والثقافي لروسيا الشيوعية وفرنسا الرأسمالية، إلا أن هذا التفسير الذي يستند إلى نظرية التشابهات التيبولوجيّة التي بلورها المقارن الروسيّ المعروف فيكتور جيرمونسكي لا يؤدي في الحالة التي نحن بصددها إلى نتائج مقنعة(3) فتأثر الواقعيين الاشتراكيين الفرنسيين بزملائهم السوفييتيين لم يكن تعبيراً عن تشابه المجتمعين، بل كان نتيجة انتشار تيار إيديولوجي هو الماركسية- اللينينية في روسيا وفرنسا. وهذا يقودنا إلى حقل مقارني آخر، هو ذلك الحقل الذي يدرس انتشار المذاهب الفكرية والإيديولوجية في آداب قوميّة مختلفة وما يترتب على ذلك من نتائج إبداعية وفكريّة. وفي رأيي المتواضع فإن هذه الزاوية هي الأفضل والأجدى لدراسة علاقة الواقعية الاشتراكية الفرنسية بزميلتها أو قدوتها السوفييتية إلاّ أن من الممكن أيضاً أن تدرس تلك العلاقة من زوايا مقارنية أخرى، كالزاوية الصور ولوجيّة، أي صورة السوفييت في أدب الواقعية الاشتراكية الفرنسيّ، أو من زاوية انتشار نماذج الشخصيات الأدبية، كنموذج البطل الثوري البروليتاري(4) هناك إذن منظورات وخيارات متعددة، يستطيع المقارن أن يتعامل بوساطتها ظاهرة أدبية فوق -قومية كظاهرة العلاقة بين الواقعيتين الاشتراكيتين الفرنسية والسوفييتية. إلاّ أنّ من الأهمية بمكان أن يقوم من ينتدب نفسه لدراسة هذه الظاهرة أن يحدد منظوره أو منهجه بدقة، إذا أراد أن يتوصل إلى نتائج مقنعة معرفياً.

ولكي تكون النتائج أكثر إقناعاً لا بدّ من أن يُجري الباحث مقارنات ذات طابع تطبيقي بين أعمال من الواقعية الاشتراكية الفرنسية وأخرى من الواقعية الاشتراكية الروسية فالمقارنة التطبيقية التي تبيّن بصورة محددة أوجه التشابه والاختلاف بين الأعمال الأدبية المقارنة، هي وسيلة لا غنى عنها للبرهنة على صحة

مقولة أنّ أدب الواقعية الاشتراكية الفرنسي كان مجرد صدى للأصل الأدبي السوفييتي. لقد تطرق الدكتور بركات في كتابه إلى بعض الأعمال الأدبية الفرنسية، ولا سيما إلى رواية لوي أراغون "الشيوعيون"، ولكنه لم يقدم مقاربات تطبيقية تسوّغ الاستنتاج القائل بأن أراغون كان مجرّد صدى لأساتذته السوفييت. أما أوجه التطابق بين الواقعيتين الاشتراكيتين الفرنسية والسوفييتية التي بلورها المؤلف في آخر كتابه، كتشابه الموضوعات والبطل وتوثيق الواقع والروح التفاؤلية وترجيح كفّة المضمون وما إلى ذلك، فهي فرضيات قد تكون صحيحة، ولكن صحتها لا تثبت إلا عبر المقارنة التطبيقية الملموسة.(5).

-ملاحظات ضروريّة

ومن الأمور التي لا بدّ من الإشارة إليها مسألة المصادر والمراجع. فقد كانت المراجع التي استعان بها الكاتب فرنسية كلها. ولئن كان ذلك أمراً طبيعياً بالنسبة لذلك القسم من المراجع الذي يتعلق بالواقعية الاشتراكية الفرنسية، فإنه أمر غير مسوّغ بالنسبة للمراجع المتعلقة بالواقعية الاشتراكية الروسية. فالأصل في هذه الحالة أن يشار إلى تلك المراجع في لغتها الأصلية، فإن تعذر ذلك ففي ترجماتها العربية، لأن الكتاب موجّه إلى المتلقين العرب. وفي كل الأحوال ليس هناك ما يبرر أن يستشهد بالترجمة الفرنسية لمرجع روسي مترجم إلى العربية. وتنطبق هذه الملاحظة على مؤلفات جورج لوكاتش. فهي مكتوبة في الأصل بالألمانية أو بالمجرية، وقد نقل قسم كبير منها إلى العربية. فما مسوّغ الاستشهاد بترجماتها الفرنسية ما دامت الترجمات العربية موجودة؟ لقد أدى ذلك إلى بعض البلبلة. وعلى سبيل المثال فإن عنوان كتاب جورج لوكاتش الشهير "التاريخ والوعي الطبقي" المترجم إلى العربية منذ وقت غير قصير، قد تحوّل في كتاب الدكتور وائل بركات إلى "تاريخ الطبقات وعلمها"(6) ومع أنّ ليس لجورج لوكاتش مؤلف بهذا العنوان.

كما لا بدّ من أن نشير إلى الأخطاء الطباعية الكثيرة التي ينطوي عليها الكتاب، وهي أخطاء بعضها فادح يغير المعنى ويشوّهه، مثل: "علينا للقي نظرة" (ص11)، بدلاً من: "علينا أن نلقي نظرة"، و"مجموعة أدبية جديد"، (ص 27)، والصحيح "جديدة"، و"بشكل متسالي"(ص 43) بدلاً من "مثالي" و"تضمّ الثانية أعمال"(ص85) والصحيح "أعمالاً" و"قضيّة أساس في الفلسفة القلبيّة"(ص 86) وهنا لا يعرف المرء ما الصحيح، ولربما كان: "قضيّة أساسيّة في الفلسفة الليبنينية/ أو التقليدية"، والله أعلم، و"ماركس وإنقلز"(ص 88)، والصحيح "إنجلز" أو "إنغلز"، و"انتقادته الحادّة"(ص 96)، والصحيح "انتقاداته"، و"التخلف نهائياً عن هذه الروح" (ص 96) والصحيح "التخلص..."، وشتان بين التخلف والتخلص، أما كلمة "إظهار"(ص 114) فلا تفسير لظهورها في السياق الذي وردت فيه سوى أنها تسربت إلى النص من أوامر تشغيل الحاسوب. وفي الصفحة (132) تحوّلت كلمة "بعد" إلى "بعض" وتحوّل "المقال" إلى "المال" وهذا أمر صعب التحقق، وتحول اسم الأديب الفرنسي "أراغون" إلى "ارغون"(ص 137) وهناك أخطاء طباعية تحوّلت إلى أخطاء لغوية، مثل "تضم الثانية أعمال حول المدرسة والواقعية"(ص 85)، والصحيح "أعمالاً" و"إذا كان موقفه اشتراكي"(ص 149) والصحيح "اشتراكياً".

إلا أنّ هذه الملاحظات لا تقلل من أهمية كتاب "الواقعية الاشتراكية -المغامرة والصدى" الذي يشكّل مساهمة قيّمة في دراسة تاريخ مدرسة أدبية ونقدية لم يقتصر حضورها على الأدبين السوفييتي والفرنسي، بل كان لها ذات يوم حضور قويّ في الأدب والنقد العربيين أيضاً. وبكتابه هذا أضاف الدكتور وائل بركات لبنية أخرى إلى صرح الدراسات العربية المتعلقة بالواقعية الاشتراكية، وأضاء زاوية جديدة من زواياها. إنه كتاب جدير بالقراءة والمناقشة. ولا بأس في أن يختلف المرء مع المؤلف، شريطة أن يعبّر عن ذلك الاختلاف بطريقة حضاريّة لائقة، فالاختلاف مصدر هام من مصادر التقدم المعرفيّ.

***

◻ إحالات:

1-انظر: وائل بركات: الواقعية الاشتراكية -المغامرة والصدى. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1997-ص5

2-المرجع نفسه، ص4

3-راجع بهذا الخصوص: فيكتور جيرمونسكي: التيارات الأدبية بوصفها ظاهرة دولية ؟؟ غسان مرتضى. في مجلة "الآداب الأجنبيّة" العدد 83- صيف 1995

4-فيما يتعلق بالدراسات الصورولوجية -راجع كتابنا: الأدب المقارن- مدخل نظريّ ودراسات تطبيقية. منشورات جامعة البعث، حمص، 1992- ص371-412

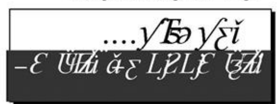
5-راجع وائل بركات م.س.ص 163 وما يليها

6-المرجع نفسه ص87.

د.عبده عبود

◻

قراءات ... قراءات ... قراءات



هل... يتحتّم على البحر أن يذكر عمره. وهل على الأمواج أن تحفظ طريقها إلى الماضي؟ إنه السؤال اللانهائي والأزلي من أين ندخل... الماضي...!؟ هل يتعيّن علينا أن نحيا التاريخ أم أن نلازمه؟؟ وهل يمكن أن نعيش في هذا الوهم الزمني أو الزمن الوهمي المكنّى بالماضي..؟!

في مرآة أمل دنقل يتوحد هذا بذاك، ليطالعنا بلحظتين معاً، موطّداً أواصر الاتصال بينهما بدقة عمليّة متناهية.

إذ يغوص الشاعر في أعماق الماضي،.. منتشلاً.. مفرداته وأحداثه وشخصياته ليعكسها في مرآة الحاضر مطابقة للواقع، موضحة لأسسه المناخية والنفسية مبنى ومعنى وبالتالي.. مكوّناً رؤيا شمولية حاضرة... مسيّجة برائحة الماضي الطافحة، ولنبدأ باستحضار هذه الوحدات الأولية التي تكوّن المادة الأساسية، لهذا الخطاب الشعري كي نعرّي اتصالها الزمني بالمناخ التاريخي والمرحلي المتعلقة به، من ثم اسناد هذه الوحدات الأولية إلى الحاضرية مستنداً إلى أكثر من مثال سواء فيما يتعلق بوجود وحدات هذا المناخ أو ارتباطها باللحظة الراهنة.

1- الوحدات الصغيرة "الكلمات":

1) سيوف ثلمت

فقد استأجرها النخّاس تحمي هودجه

/ العشاء الأخير (20)/

ب) أبصر أهل مصر

ينتظرونه.... ليرفعوا إليه المظلّمات والرقاع!

... جاريتي من حلب، تسألني "متى نعود؟"

/ من مذكرات المتنبي "في مصر"(51)/

فالشاعر يجسد المناخ التاريخي المراد بالتوصيف من خلال مجمل المفردات الملائمة لهذا الطقس الذي يستحضره من خلال الوحدات الصغيرة التالية: (سيوف- النخّاس- الجارية- الرقاع- هودج- المظلمات)

فيما يتعين بذلك على النص.. الانزياح التاريخي إلى اللحظة الماضية المجسدة لهذا المناخ والمعبّرة عمّا يريد الخطاب التوصيفي للشاعر على صعيد المفردات ايصاله.

2- الشخصيات:

1) "خولة" تلك البدوية الشموس

لقيتها بالقرب من أريحا

سويعة، ثم افترقنا دون أن نبوحا

/ من مذكرات المتنبي "في مصر"(52)/

ب) وأنا "يوسف" محبوب زليخا

عندما جئت إلى قصر العزيز

لم أكن أملك إلاّ قمرا

/ العشاء الأخير (25-26)/

فيما يبرز الخطاب مجمل المخزون التراثي الراسخ في الذاكرة التاريخية فيما.. يتصل بمجمل إيرادات هذه الشخصيات المستحضرة والتي تملأ ثنايا الخطاب الشعري، أو التي تنتهكه إلى حد الطغيان وقد اكتفينا بمثالين متناظرين متكررين يعبّران عن العنصر ذاته كي نثبت تأكيده وتواجده.

3- [illegible]:

1) **جاء طوفان نوح!**

ها هم "الحكماء" يفرّون نحو السفينة

المغنون -سائس خيل الأمير- المرابون- قاضي القضاة (.. ومملوكه!)..

حامل السيف- راقصة المعبد

(ابتهجت عندما انتشلت شعرها المستعار)

/ مقابلة خاصة مع ابن نوح (67)/

إذ يتعين على المشهدية الدرامية استحضار الواقع التاريخي لهذه الجزئيات معكوسة في مرآة الخطاب مثبتة حقيقية هذا الحضور من خلال

الإرهاصات الثانوية الخاصة بالخطاب كونها ملحقة بتيار الحدث العام والمثبت تاريخياً مما يفرض ويؤكد مصداقية حضورها و تواجدها على الصعيد الآني.. كما سنثبت لاحقاً..

ب) **سألني كافور عن حزني**
فقلت إنها الآن في بيزنطة
شريدة كالقطة
تصيح "كافوراه... كافوراه"
فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية
تجلد كي تصيح "واروماه... واروماه"

/ من مذكرات المتنبي "في مصر"(53)/

فالاثبات التاريخي للحوادث... يأخذ بأدواته الاجرائية بادئاً من الوحدات الصغيرة "الكلمات" متجهاً نحو ما هو عام وشامل كي يحرّض الخطاب الشعري على اتخاذ المواقف الاجرائية المعبرة عما تستحضره المرآة في منظار الشاعر من ثنايا الماضي المتواجد بكافة أدواته اللفظية والتعبيرية لتؤكّد التقاطع التناقضي والتحريضي مع الحاضر المضاد..

فيما تبقّى لنا، بعد اثبات وجود هذه الدلائل الاجرائية المتعلقة بالماضي وربطها بواقعها المادي، المجسّد للحاضر الراهن والذي يمكن أن يأخذ من أدوات الشاعر الاجرائية والمعرفية أدوات عدة

1) اللغة الفورية:

عندما يتحدث الشاعر عن اللحظة الحاضرة من خلال علاقتها بالآني الموصوف تعبيرياً والمتجسد أمام المشاهد الحاضر الذي يحصد مصداقية الحدث وتواجده من خلال مراقبته الآنية المباشرة:

1) **يرقد - الآن - فوق بقايا المدينة**
وردة من عطنٍ
هادئاً..

/ مقابلة خاصة مع ابن نوح(70)/

ب) **ماذا تبقى لك الآن؛**
ماذا؟
سوى عرق يتصبّب من تعب
يستحيل دنانير من ذهب
في جيوب هواة سلالاتك العربية

/ الخيول (91)/

2) الوحدات الصغيرة:

حيث يتعين حضور هذه الوحدات مقترناً أحدهما باللحظة الحاضرة والتي تدلي بإيحائها الدلالي نحو الحاضر تبيّن مناخه بينما يتحدّد على الأخرى ربط انزياحها الدلالي بالماضي في السياق الدرامي والمناخي والنفسي للنص ذاته.

1- **وأنت في المذياع، في جرائد التهوين**
تستوقف المارين
تخطب فيهم صائحاً: حطّين

/ خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين (35)/

فنلاحظ التباين النفسي والدلالي من حيث المرحلة التاريخية لكل من (مذياع- حطين).

ب- **ربّما أحياك يوماً دمع "إيزيس" المقدس**
غير أنّا لم نعد ننجب إيزيس جديدة
لم نعد نسمع إلاّ... الطلقات!
(يفرض الرعب الطمأنينة في ظل المسدّس..)

/ العشاء الأخير (24)/

كما نلاحظ التباين الدلالي للمرحلة التاريخية بين (إيزيس- المسدس).

3- التعاقب الزمني:

عندما يأخذ التتابع الزمني المؤكّد لماهيّة الوصول للحظة الحاضرة دوره في إبراز اللحظة الحاضرة والتي يجسّدها الخطاب من خلال مدلول النواميس.. الكونية التي تدل على التعاقب والتتابع الحتمي:

1- **سنة تمضي، وأخرى سوف تأتي**
فمتى يقبل موتي
قبل أن أصبح - مثل الصقر-
صقر مستباحاً

/بكائية لصقر قريش (32)/

ب- مرت خيول التتر الباقين
ونحن - جيلاً بعد جيل- في ميادين المراهنة
نموت تحت الأحصنة

4- نبوءة الماضي:

وذلك... يتحدّد بمفهوم الرؤيا المتحدّرة عن مجمل توصيف الشخصيات المستحضرة من الماضي والتي تحدّد في رؤياها التعبير عن اللحظة القادمة أي الحاضر:

1- رؤيا:
ويكون عام.. فيه تحترق السنابل والفروع
ويموت ثدي الأمّ.. تنهض في الكرى
تطهو -على نيرانها- الطفل الرضيع!!!
ويكون جوع!
ويكون جوع!

/ حديث خاص مع أبي موسى(49)/

ب- **أوهموني بأن السرير سريري!**
أن قارب "رع"
سوف يحملني عبر نهر الأفاعي

/ السرير (99)/

5- حركية المشهد الدرامي:

كون الاجرائية المشهدية تؤكد الحدوث الآني للحظة الدرامية ممّا يفرض تواجدها في اللحظة الحاضرة التي يمكن أن تضفي عليها صيرورتها الحياتية مجسّدة لحظتها الفورية و الآنية من خلال الحركة القائمة:

1- **نائماً كنت جانبه: وسمعت الحرس**
يوقظون أبي!
- خارجي
- أنا....!؟
- مارق
- من؟ ... أنا ...!

/من أوراق أبي النواس "الورقة الثانية" (60)/

ب- **المدينة تغرق شيئاً.. فشيئاً**
تفر العصافير
والماء يعلو
على درجات البيوت - الحوانيت- مبنى البريد والبنوك

/ مقابلة خاصة مع ابن نوح (66)/

6- حركية المضارعة:

حيث يتحوّل الخطاب الشعري بحركيته الفعلية بالفعل النحوي من الماضي إلى الحاضر مما يفرض تحوّله المرحلي على صعيد الزمان بالتالي من الماضي إلى الحاضر من خلال السياق الدرامي ذاته للنص الواحد:

1- **الرياح اختبأت في القبو؛ حتى تستريح**
بينما خيل المماليك تدق الأرض بالخطو الجموحا
يقتفون الأثرا

/ العشاء الأخير (19)/

ب- **أخذوا أصدقائي للسجن**
لكنهم في ليالي الحنين
يقبلون، لنشرب كأسين

/ ديسمبر (14)/

فيما يتعين علينا التأكيد على التبادل النحوي على صعيد الفعل بين (اختبأت--- تدق--- يقتفون) (أخذوا--- يقبلون،) من هذا نجد أن الخطاب الشعري لدى أمل دنقل يوثق من صلاته المعرفية والمناخية بالماضي على صعيد المفردة والحدث الدرامي والشخصيات مجذراً رباطه بالتاريخ على سبيل المقارنة الموثقة بين معطياته الزائلة مع مفرزات اللحظة الراهنة للواقع في درامية حزينة سوداء تحاول أن تقزم من شأن اللحظة الحاضرة باعثة مجمل الرموز الدالة.. على مصداقية الرفض والاستنكار متتبعة ظروفه وإرهاصاته تاركة للقارئ أن يكوّن رؤياه الموازية

أو الحلم المعبر عن الأسمى والتطلع إلى الأفق محاطاً بسور الماضي كخط دلالي رفيع يرسم منحى بيانياً لهذه الرؤيا كما أنه يؤسس وسيلة معرفية تتكأ عليها لتحقيق ماهيتها.. في الرفض والتغيير وتجاوز الآني المدان.

عماد الدين شاتيلا

□ **المصادر:** ديوان نجمة السراب – أمل دنقل (اصدار دار الوثبة)

□□□

متابعات... متابعات... متابعات



ضمن نشاطات اتحاد الكتاب العرب في تفعيل دور المثاقفة مابين الثقافتين العربية والأجنبية، ومن أجل تعزيز دور جمعيات الاتحاد في متابعة النشاط الثقافي المحلي والعربي والعالمي والتواصل بين الأمة ومثقفيها وبين المثقفين أنفسهم، قامت جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب بتخصيص ندوة يتم عقدها شهرياً لمناقشة كتاب محدد محاولة وصل مابينها ومابين جمهور النقد عامة سواء أكان هذا الجمهور منتمياً إلى النقاد أم إلى القراء أم إلى المعنيين بقضية النقد من أدباء وكتاب ومثقفين وقد افتتحت هذا النشاط في الثالث من شهر آذار عام 1999 بندوة فكرية نقدية خصصت لمناقشة كتاب الناقد الفرنسي تزفيتان تودوروف (وهو من أصل بلغاري): المبدأ الحواري- دراسة في فكر ميخائيل باختين، وقد ترجمه إلى العربية الناقد الأردني فخري صالح عن الإنكليزية وليس عن الفرنسية- التي كتب بها هذا الكتاب- أدار الندوة، د. عبد النبي اصطيف وشارك فيها كل من د.رضوان قضماني والأستاذ جمال عبود.

استهل د. عبد النبي اصطيف هذه الندوة بالتعريف بالناقد تودوروف وأشار إلى أنه ناقد بلغاري الأصل فرنسي الثقافة.

د. عبد النبي اصطيف:

دعوني فقط أتحدث بشكل مختصر عن الناقد تودوروف وأكون بذلك ممهداً لضيفينا، ولد تودوروف عام 1939 في بلغاريا، درس في بلغاريا، درس فقه اللغة السلافية في جامعة صوفيا، ونال الإجازة فيها عام 1961، بعد ذلك هاجر لدراسة الأدب والنقد في فرنسا ونال درجة الدكتوراه منها عام 1966، من جامعة باريس وكانت رسالة الدكتوراه التي أعدها كانت بإشراف رولاند بارت وكان عنوانها: الأدب والدلالة، وترجم هذا الكتاب مؤخراً، نال درجة دكتوراه الآداب عام 1970 وعمل بين عامي (1964-1967) مساعد بحث، وهو يعمل منذ عام 1968 مديراً للأبحاث في المركز الوطني العلمي في باريس، شارك في تحرير مجلة الشعرية بين عامي (1970-1979) وحرر بالتعاون مع هيلي سيسو وجينيت وآخرين منشورات مهمة فيما يسمى بالشعريات المعاصرة وخاصة كتاب جينيت المهم، درس في عدد من الجامعات الأميركية وجلّ كتبه الآن مترجم إلى اللغة الإنكليزية.

قراء العربية محظوظون بتودوروف فنحن نعرف له بادئ ذي بدء نظرية (المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس) وهذه ترجمت عام 1982 بعد ذلك لدينا كتاب، نقد النقد الذي ترجمه سامي سويدان، لدينا كتاب الشعرية مع المقدمة التي خص بها قراء العربية بترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة لدينا أيضاً كتاب مفهوم الأدب ترجمة الدكتور منذر عياشي، لدينا كتاب: فتح أمريكا ومسألة الآخر، من ترجمة بشير السباعي، ونشرت هذه الترجمة في مصر، لدينا أيضاً: مدخل إلى الأدب العجائبي وقد ترجمه الصديق بوعلام وراجعه محمد برادة ولدينا أيضاً الأدب والدلالة الذي حدثتكم عنه وترجمه محمد نديم خشفة وطبعاً لدينا كتاب اليوم (المبدأ الحواري) الذي ترجمه فخري صالح وصدر عام 1992 أول ماصدر، وأظن أن له الآن طبعة جديدة طبعتها المؤسسة العامة للدراسات. طبعاً هناك كتب أخرى لتودوروف لم تترجم بعد إلى العربية، ولكن من أهمها كتاب المعجم الموسوعي لعلوم اللغة الذي أعده بالاشتراك مع دوكرو وهو واسع الانتشار جداً وواسع التأثير في ثقافتنا العربية اللسانية والنقدية معاً، لدينا الرمزية والتفسير والذي يفيد منه بشكل خاص من آراء الجرجاني وخاصة في كتابه -أسرار البلاغة-، لدينا شعرية النثر، ومن أول من تنبه إلى هذا الكتاب الدكتور: جمال شحيد الذي ترجم فصلاً أو أكثر نشر، أظن، في الثمانينات، في المعرفة، هناك فصول أخرى نشرت في أماكن أخرى، لدينا أيضاً، نظريات الرمز، وهذا لم يترجم بعد ولكنه مهم جداً ولدينا: نحن والآخرون، وهو من أواخر الكتب التي صدرت له، نحن والآخرون، التأمل الفرنسي في التنوع الإنساني وقد نشرت ترجمة هذا الكتاب في سلسلة يحررها ادوارد سعيد، وتصدر عن مطبعة هارفارد قبل عدة سنوات.

د. رضوان قضماني:

مساء الخير، أول مايتبادر إلى ذهني، لماذا باختين الآن؟

صدر لباختين كتاب الفرويدية عام 1924، ثم صدر كتابه الثاني أو الثالث، قضايا دوستويفسكي عام 1929، ثم صمت صمتاً كاملاً حتى أنه عندما دافع عن رسالته -رسالة الدكتوراه التي نعدها اليوم معلماً أساسياً من معالم دراسة الأدب الساخر، الأدب الهزلي- أعدها عام 1943، وبقيت طي الكتمان حتى عام 1965 إلى أن طبعت.

كل هذا يدفعنا إلى التساؤل لماذا باختين؟ ولماذا الآن نعود إليه؟ ماهي الإضافات التي يمكن أن يقدمها ميخائيل باختين حتى يستهوينا إلى هذه الدرجة أو تلك فنعود للحديث عنه!؟

يقول تودوروف عن باختين، أن لديه مشروعاً فكرياً يكاد يكون متكاملاً يقف عنده لهذا السبب، لهذا المشروع الفكري الذي بدا الآن هذا المشروع متكاملاً لتودوروف في عام 1981 على الرغم من أن بوادره بدأت بالظهور عام 1924 ويعده تودوروف أيضاً واحداً من أبرز المفكرين في القرن العشرين عموماً ويعلل ذلك بأن باختين بدأ بدراسة فقه اللغة وجمع إليها الأدب ثم جمع إليها علم النفس وعلم الاجتماع وخرج بمنهج واحد. أريد أن أحدد.

ماهي الإضافات التي لمسناها اليوم عند ميخائيل باختين مما جعلنا نندفع إلى دراسته، نمهد إلى هذا بنقطتين في حقل اللسانيات وفي حقل الأدب.

أولاً: في حقل اللسانيات:

نحن تعلمنا اللسانيات على يد مؤسس هذا العلم الذي هو فرديناند دوسوسور فرديناند دوسوسور وضع منظومة لهذا العلم، منظومة هذا العلم تكاد تكون قد قامت على تقابلات ثنائية استبعادية، هذه التقابلات الثنائية التي يستبعد أحدها الآخر تكاد تكون معروفة وسأعددها للتذكير فقط، اللغة- الكلام؛ التزامن- التعاقب، الدال- المدلول؛ العلاقة- المرجع؛ الداخلي- الخارجي.

إذا تأملنا هذه التقابلات الثنائية جميعها نرى أنها تقوم على اللغة وتستبعد الكلام، تقوم على اللغة على أنها حامل اجتماعي يمكن أن يحقق حواراً من وجهة نظر باختين أما الكلام فهو عامل نفسي.

نلمس من نظريته أن هذه التقابلات الثنائية في حقل اللسانيات أولاً، لم تعد كامنة، لابد مع استمرار علوم اللسانيات، وتطورها من أن نضيف إلى هذه التقابلات الثنائية تقابلات جديدة تجعل هذه المنظومة العلمية منظومة متكاملة ورأي ميخائيل باختين أن هذه المنظومة العلمية لن تصبح متكاملة إلا إذا ضمت إليها ما يختص بالأدب والذي يربط الأدب بعلم اللسانيات هو مفهوم الخطاب؛ لذلك أضاف مجموعة من التقابلات الثنائية. عندما ننظر في هذه المنظومة الفكرية نرى أن هناك مجموعة من التقابلات الثنائية الجديدة التي أضافها مشروع باختين المتكامل؛ أولها: اللسانيات وعبر اللسانيات.

العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية أنا أميل إلى أن أضع التقابل الأول، من سوسور عندما قدم لنا تقابلاته كان يسمي: هذا التقابل المنعطف الأول في علم اللسانيات، الكلام عنده سماه سوسور بالمنعطف الأول، التزامن والتعاقب سماه سوسور بالمنعطف الثاني.

سأحاول أن أرتب هذه التقابلات وفقاً لطريقة سوسور نفسه فأضع العلوم الإنسانية- العلوم الطبيعية هذا التقابل أولاً. الطبيعي الإنساني، ثم اللسانيات- عبر اللسانيات ثم نظرية الحديث وتقابلها تعددية الأصوات ثم الفردي الجماعي ويشتق منه مفهوم الآخرية، ثم الشكل- المضمون ثم مفهوم الأحادية والحوارية بما أن ما أتحدث عنه يدخل في إطار كتاب الشهير فأنا سأتبع منهج تودوروف في عرضي لكتابه بشكل رئيس لأن تودوروف هو الذي قال هذه العبارة وسأقرأها قراءة: "أود هنا أن أقدم في سياق مختلف، وبصعوبات نظام آخر، أفكار باختين، وذلك باعتماد نوع من المونتاج، من الاقتباسات والتعليقات حيث لاتكون الجمل التي أكتبها هي حقاً جملي أنا، لقد أعدت بوضوح ترجمة جميع النصوص المقتبسة، وأحجمت عن الدخول في حوار مع باختين ينبغي أن يسمع الصوت الأول قبل أن يبدأ الحوار".

وأنا، بدوري سأتبع هذا.

لنبدأ بالتقابل الأول العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية التي ستجر وراءها كل التقابلات الأخرى، في هذا التقابل من تحديد موضوع كل من الحقلين حقل العلوم الإنسانية وحقل العلوم الطبيعية، حقل العلوم الطبيعية يحدده باختين بأن الموضوع فيها هو دراسة الأشياء، هو الأشياء التي تكوّن عنها معرفة، في النص نجد أن كلمة معرفة أبرزت وكلمة أشياء أبرزت حيث يتأمل العقل الأشياء ويتكلم عنها فالأشياء لا تستطيع التعبير عن نفسها وتألف الدقة وتؤلف الدقة فالعلوم الطبيعية، تتألف من التطابق بين الشيء وذاته هذا لن تجده في العلوم الإنسانية في العلوم الإنسانية ليس معيار الدقة هو المعرفة بل الفهم، أي العمق في التبصر من هنا يصبح الموضوع في العلوم الإنسانية هو كائن معبر ومتكلم والدقة في العلوم الإنسانية تقوم على إمكانية التغلب على غرابة الآخر دون تمثل هذا الآخر وجعله مشابهاً للذات.

باختين يشير إلى هذه النقطة قائلاً: ليس في العلوم الطبيعية إنتاج لمعرفة عن الآخر، ومعرفة الآخر لا تقع إلا في نطاق العلوم الإنسانية وهذا هو الاختلاف الجذري في الموضوع بين العلمين ويستتبع هذا بالضرورة اختلافاً في المنهج إذ يتصف منهج العلوم الطبيعية بالدقة بينما يتصف منهج العلوم الإنسانية بالعمق هنا، كأننا جئنا إلى الاقتباس مجدداً في نظرية سوسور فمنهج العلوم الطبيعية هو الدقة، والدقة تمشي على محور أفقي بينما العمق يمشي على محور عمودي كأن المنهجين متقاطعان، يضيف باختين عبارة يقول فيها: هذا يعني أن الجوهري والضروري في العلوم الإنسانية لا قيمة له في العلوم الطبيعية من هذا التقابل بين علوم إنسانية وعلوم طبيعية في موضوعها وفي منهجها يستنتج ميخائيل باختين مايسميه أبستمولوجيا العلوم الطبيعية وأبستمولوجيا العلوم الإنسانية أبستمولوجيا العلم الطبيعي تشدد بحق على أن العلم لا يتحدد بموضوعه الفعلي الحقيقي بل بالموضوع الخاضع للمعرفة أي ذلك الذي يظهر عند تبني منظور مختلف فيما يتعلق بالموضوع أما الموضوع الفعلي الحقيقي للعلوم الإنسانية فهو الإنسان الاجتماعي متكلماً ومعبراً عن ذاته، باستخدامه وسائل أخرى هي اللغة والكلام والخطاب التي تشكل مجموعها اللسان، اللسان عند فرديناند دوسوسور يتألف من اللغة، الكلام أما عند باختين فسترى أنه جعل هذه القائمة ثلاثية- اللسان يتألف من اللغة والكلام والخطاب وسأتكلم عن هذا لاحقاً.

وهكذا فإن العلوم الإنسانية هي علوم الإنسان باختلافه عن الطبيعة وليس علوم شيء آخر لا صوت له، هذه العلوم التي تتحدث عن كائن معبر له صوت هو كائن يبدع ويبدع نصاً لذلك لا يمكن من وجهة نظر باختين أن نفهم العلوم الإنسانية خارج النص ومن دون الاعتماد عليه لذا يصل إلى نتيجة تقول: إن موضوع العلوم الإنسانية هو النص الذي يبدعه الإنسان وليس الإنسان عند ميخائيل باختين إلا منتج نصوص كتابية أو شفهية.

النص عند ميخائيل باختين هو الموضوع الذي يجمع العلوم الإنسانية كلها باختلافها تجتمع كلها عنده في مفهوم النص فهو نص عنده غير قابل للاختزال إلى علم واحد فقط إذ لا يمكن ذلك. هكذا أكون قد كشفت لدرجة كبيرة قدر الإمكان التقابل الأول بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية، ننتقل إلى التقابل بين اللسانيات وعبر اللسانيات، أنا أتوقف عند قضية صغيرة في الترجمة، اللسانيات في الروسية هي.

(لينغفيستيكا) وعبر اللسانيات (ميتالينغفيستيكا). وعندما ترجمها تودوروف إلى الفرنسية ترجمها بـ (ترانس لينغفيستيك) أنا أميل إلى ترجمة الكلمة الروسية ميتالينغفيستيكا تعدي اللغة أو مابعد اللغة هذا الذي

سنلمسه الآن عندما نحدد الفارق بين هذين التقابلين في شرحه لكل طرف من أطراف هذا التقابل الثاني نفهم من ميخائيل باختين أن اللسانيات هي مادة هي التي تدرس اللغة، هي التي تدرس مستويات اللغة في مستواها الصوتي فالصرفي فمستوى المعجم مستوى الكلمة مستوى التركيب مستوى النمو فمستوى الدلالة الذي يشكل نصاً يضيف إلى هذا التعريف التقليدي الذي قاله فرديناند دوسوسور يضيف جملة جديدة هامة جداً لم يقلها فرديناند دوسوسور أن اللسانيات هو العلم الذي يدرس وحدات اللغة الأصغر من الجملة لأنه بعد قليل سيقول إن عبر اللسانيات أو مابعد اللسانيات ميتالينغفيستيكا هذا هو العلم الذي يدرس؛ ذاك درس مستويات اللغة، هذا سيدرس مستويات التواصل.

ومستويات التواصل ستبنى على وحدات لغوية أكبر من الجملة يحددها باختين بالتعبير أحياناً يسميها العبارة بالقول بالحديث ثم بالنص يتشكل موضوع اللسانيات من اللغة ومستوياتها ووحداتها الصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية بينما يتشكل موضوع عبر اللسان من الخطاب الذي يتمثل بدوره بالتلفظات؛ الكلام لباختين، للأحاديث الفردية واللغة بحد ذاتها في مادتها وفي بنائها وعناصرها التي عددتها تشكل خطاباً ملموساً له وظائفه الاجتماعية والأيديولوجية. اللغة هي الموضوع المحدد للسانيات لكنها لا تظهر إلا من خلال الخطاب أي من خلال عبر اللسان ولذلك يضع الثقل على عبر اللسان، علماً أن بعض مظاهر الخطاب لا تتجاوز حدود اللسانيات لكن الجانب الأهم هو استحالة مطابقة علم الخطاب مثل الشعرية مثلاً مع علم اللسانيات يستخدم باختين لتسمية كلمة خطاب، كلمة (سلوفا) ومعناها بالروسية، نسميها مشتركاً لفظياً، لها معان عدة من هذه المعاني، تعني كوحدة في متن القاموس. تعني خطاباً قال كلمته ومشى، قال خطابه قال قوله ومشى. وتعني المنطق المعرفة، الحكمة، تعني كلمة (لوغوس) اليونانية، لذلك عندما ترجموا كتب ميخائيل باختين إلى العربية اختلفت الترجمات فكتابة (سلوفا مزامكي) ترجمت في دمشق في وزارة الثقافة والإرشاد القومي. الكلمة / في رواية/ أما محمد بن برادة فترجم النص نفسه تحت عنوان الخطاب في الرواية وبرأيي هو الأصح بأن ما قصده ميخائيل باختين بكلمة /سلوفا/ ليس الوحدة في متن القاموس، إنما ما نسميه اليوم خطاباً. يقول باختين عن الخطاب: الخطاب هو اللغة بكليتها الحية، عندما تكف عن أن تكون سلبية في أذهان الناس تصبح حية ناشطة في التواصل- الخطاب عنده هو الظاهرة الملموسة للكلية الحية، على عكس اللسان، الخطاب هو التلفظ/ الحديث/ هكذا أيضاً، بتكثيف شديد أكون قد حددت أهم معالم التقابل الثنائي الثاني الذي أضافه ميخائيل باختين هناك تقابلات قد يقول البعض إنها جاءت والآن من علم النفس جاءت من علم الاجتماع، ولكن عندما يتناولها ميخائيل باختين كما سنرى بعد ذلك سنرى أن الغرض الأول، من تناولها لا أن يسهم في بحث في علم الاجتماع أو في بحث في علم النفس إنما غرضه من ذلك أن يصل إلى مايريده في النهاية وهو المبدأ الحواري الذي يشكلها ركناً مكوناً من أركان /عبر اللسانيات/ (ميتالينغفيستيكا) في هذه التقابلات، تقابل الفردي، الجماعي، وقد سماه هكذا لأن فرديناند دوسوسور عندما، في الواقع يقابل اللغة بالكلام يؤكد أن اللغة

هي ظاهرة جماعية أما الكلام فهو ظاهرة فردية، الآن سنرى أن ميخائيل باختين لا يرى ذلك، يرد على سوسور في علامة هذا وينفي وجود أي شيء فردي سواء في اللسانيات أو عبر اللسانيات بدلاً من الفردي سنرى أنه يشتق اصطلاحاً جديداً مابين ذاتي يعني، يقف على التخوم بين الفردية والجماعية يسميه بالبين ذاتي إذا وافقنا ترجمة (فخري صالح) هذا التقابل درسه ميخائيل باختين في كتب ثلاثة، اثنان منها نشرا بأسماء مستعارة، أنا ألفت نظر الأصدقاء الأعزاء الجلوس في القاعة لتي قفزت أمام نقطة هامة كان يجب أن أتحدث عنها وهي

موقف تودوروف من الكتب التي نشرها باختين بأسماء مستعارة، أمر طريف أنصح بالرجوع إليه، لضيق الوقت.

لن أتوقف عنده، أشير إلى أن الكتب الثلاثة نشرت بأسماء مستعارة (الفرويدية) نشره ميخائيل باختين باسم (فالاشينوف) (الماركسية وفلسفة اللغة) الصادر عام 1929، أيضاً نشره باسم (فالاشينوف) والمنهج الشكلي في الدراسات الأدبية نشرت باسم (ميدفيدين) هذا التقابل الثنائي، من عناوين الكتب سنلاحظ وكأنه تطور، بدأ بعلم النفس، في كتابه الفرويدية، ثم انتقل إلى اللغة بكتابه الماركسية وفلسفة اللغة ثم انتقل إلى الخطاب في كتابه المنهج الشكلي في الدراسات الأدبية.

باختين، يجب أن نشير إلى أنه لم يأخذ علم النفس عن فرويد وقد ألف كتابه (الفرويدية) ليرد على فرويد لا ليأخذ منه، هو يشير في أكثر من مكان خاصة في المنهج الشكلي في الدراسات الأدبية على أنه تعلم علم النفس من دوستويفسكي وسنرى أن مقولاته النفسية كلها مقتبسة من دوستويفسكي وسنلمس أيضاً أن دوستويفسكي يشكل مكانة لا حد لها في عظمها في روح وفكر ميخائيل باختين عندما ينقد باختين الفرويدية يؤكد وجود نزعتين في علم النفس، الأولى يسميها /اتجاه ذاتي غير موضوعي/، والثانية يسميها بـ / الاتجاه الموضوعي/ ويرى باختين أن الذاتية سابقة على الموضوعية الاجتماعية في تشكل اللغة لأن اجتماعية اللغة تشكل من تلك الذاتية ويتخذ موقفاً واضحاً من المقولة الفرويدية التي تبنتها الماركسية الرسمية أيضاً، هو ، على فكرة، دائماً يفرق بين الماركسية والماركسية الرسمية يؤكد أنه ينتمي إلى الماركسية لكنه يخرج نفسه مئة بالمئة خارج الماركسية الرسمية التي كانت سائدة في السلطة في الاتحاد السوفييتي السابق إذن يتخذ موقفاً من المقولة الفرويدية لا لتبني الماركسية الرسمية لها إنما لأن هذه الفرويدية ترى أن اللغة اجتماعية بصورة شاملة، بصورة تامة يتهم باختين الفرويدية بعدم الوضوح وعدم التحديد ويشير إلى أن فعل إنتاج الصوت أو فعل تلقيه هما فعلان فرديان تماماً وفيزيولوجياً، ولا توجد أية ضرورة لافتراض اجتماعيتهما مقدماً وليس من معنى لهذين الفعلين من دون فعل ثالث، أهملت الفرويدية فعلاً ثالثاً، اجتماعياً، هو فعل إنتاج المعنى وتلقيه، هذا الفعل هو مايوجد في اللغة حقاً وتوجد من أجله اللغة، يقول بالحرف الواحد، باختين، إن دلالة الخطاب وفهم هذه الدلالة من قبل الآخر تتجاوز حدود الكائنات العضوية الفيزيولوجية المنعزلة وتفترض مقدماً التفاعل بين هذه الكائنات العضوية لتكوين مكون ثالث هو التفاعل اللفظي الذي يأخذ طبيعة سوسيولوجية، إن المعنى هو نتيجة تواصل وحوار وهذان الفعلان هما فعلان اجتماعيان التواصل والحوار المعنى يصلب في التلفظ والتلفظ هو نتاج تتفاعل بين متحاورين أي نتاج مركب من الموقع الاجتماعي الذي حصل فيه المجتمع عند باختين.

يبدأ فقط من ظهور الشخص الثاني ويعد باختين ظهور الشخص الثاني هذا أساساً للغة ويعده بين ذاتياً وليس اجتماعياً لأنه سابق منطقياً على الذاتية، يرى باختين أن الفرويدية تقيم الحياة النفسية بصورة أساسية على قاعدة بيولوجية ويفرق بين الوعي واللا وعي يرى أن الفرويدية لم تفهم اللا وعي بوصفه يسبق اللغة أو بوصفه شيئاً خارجاً عنها يستدل على ذلك بكلام المريض الناتج عن اللاوعي عندما يهذي، فهو كلام لا وعي ولذا يقترح علينا، اصطلاحين بديلين عن الوعي واللاوعي، هما الوعي غير المسؤول، والوعي المسؤول وهو بهذا يحيل التقابل فردي- اجتماعي إلى بيولوجي اجتماعي لينفي الذاتية عن اللغة نفياً تاماً وبهذا الفرق بين الوعي واللاوعي أو الوعي غير المسؤول والوعي المسؤول يستنتج باختين نموذجين من نماذج الخطاب، يختلفان فقط في طبيعة المرسل والمتلقي فعندما يكون المرسل متخيّلاً ينتج هذا الخطاب

عن وعي غير مسؤول أو عندما يكون المرسل واقعياً والمتلقي واقعياً نحن نرتبط بنوع آخر من الخطاب.

إلى جانب هذا يفرق باختين بين نوعين آخرين من الوعي، الوعي الرسمي والوعي غير الرسمي، فالخطاب الداخلي يجعله ينتمي إلى الوعي غير الرسمي حيث يستطيع الإنسان أن يقول في كل مايشاء دون خوف وكلما كانت العبارة لباختين كلما كانت الشقة واسعة وعميقة بين الوعي الرسمي والوعي اللارسمي كان من الصعب أن تصبح الأجزاء الرئيسية المتكررة من الخطاب جزءاً من الخطاب المعلن.

في الماركسية وفلسفة اللغة يقف باختين طويلاً عند مفهوم الذات المتكلمة المأخوذة من الداخل ليبين ارتباطها بعلاقات اجتماعية متداخلة وأن هذا الكلام الذاتي أيضاً ليس إلا صدى لتعبير خارجي يقع ضمن حدود الأرض الاجتماعية بعد ذلك في الماركسية أو فلسفة اللغة يحدد علاقة اللسانيات بالذاتية والاجتماعية فيقسم اللسانيات إلى أقسام...

ننتقل إلى التعددية الصوتية، فالتعددية الصوتية التي ركّز عليها ميخائيل باختين واستنتجها من دراسته لروايات دوستويفسكي فكتب كتاباً كاملاً قضايا شعرية دوستويفسكي المطبوع بالعربية فهذه التعددية الصوتية /البوليفوني/ خلقت تقابلاً بين شيئين (المونوفوني والبوليفوني) نزوع إلى الواحدية ونزوع إلى التنوع والاختلاف إذا أردنا أن نتجاوز الاصطلاحات اللسانية.

انطلقت التعددية الصوتية من دراسة الرواية بشكل أساسي وتركز على وجود صراع بين النزوع إلى الواحدية من جهة والنزوع إلى التنوع والاختلاف من جهة أخرى وتمتد دراسة الصراع إلى دراسة النماذج الزمانية المكانية الزمكانية (الخرونوتوب) المميزة لأنواع السردية الثانوية وينضاف إليها التحليل الموضوعاتي لذلك ميخائيل باختين يرى أن الشعرية تتألف من مكونات ثلاثة، أولها التعددية الصوتية، تقوم على تقابل بين الواحدية وبين النزوع إلى التنوع والاختلاف ثم (الخرونوتوب) لنماذج الزمانية المكانية التي تنبع من تميز الأنواع السردية الثانوية.

ترتبط بدراسة الأفتونيات والمكون الثالث هو الدراسة الموضوعاتية وهي دراسة بنيوية معاً، من وجهة نظر باختين تتشكل الشعرية الزمكانية عنده هي مركب زماني مكاني يحدده فيقول إننا نفهم /الخرونوتوب/ بوصفه صنفاً أدبياً يتشكل من شكل ومحتوى ليس الزمان والمكان اللذان يحدث فيهما القول مجرد مقولتين فيزيائيتين صافيتين لكنهما زمان تاريخي وفضاء اجتماعي. تميز هذه الزمكانية أنواع السردية الثانوية بارتباطها بشعرية الحديث أو شعرية التلفظ.

تعد الآن دراسة التعددية الصوتية إنجازاً هاماً في حقل نظرية الأدب وتوسيعاً لها يجعلها تمتد إلى حقل الأنتروبولوجيا. الرواية شكل من أشكال الأنتروبولوجيا عند باختين وصارت نظرية الأدب عند باختين ترى أن الوجود الإنساني هو الوجود المتغاير الخواص بصورة غير قابلة للاختزال، الوجود الإنساني هو مايوجد فقط في حالة حوار ولذلك أكد على مبدأ الحوارية.

سأختتم حديثي بتحديد موجز للحوارية.

الحوارية يربطها ميخائيل باختين باصطلاحين آخرين أولهما هو التناقض، والتناقض عنده ليس كما هو معروف /كونتيكست/ في النص الروسي ترجم إلى تناص لكن في النص الروسي هو /انترتيكست/ لأن الأنترتيكست بالروسية غير الكونيكست، يوجد كونتيكست بالروسية.

فهذه الترجمة ترجمة الأنترتيكست إلى تناص جعل الأمر يلتبس مع الكونيكست مع النص الغائب إذن يميز بين هذه الأمور الثلاثة.

الحوار، يعرفه على النحو الآتي: يدخل فعلان لفظيان تعبيران اثنان في نوع خاص من العلاقة الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية، والعلاقة الحوارية هي مجموع علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي، أما التناص عنده فينتسب إلى الخطاب ولا ينتسب إلى اللغة ولذا فإنه يقع ضمن مجال اختصاص عبر اللسانيات لا اللسانيات الحوارية. تدخل في اللسانيات أما الخطاب والتناص فيدخلان في عبر اللسانيات.

إن العلاقات الحوارية خاصة ومميزة بصورة عميقة ولا يمكن اختزالها إلى علاقات من نمط منطقي أو لغوي أو نفسي أو آلي أو أي نوع من العلاقات الطبيعية، إنها نمط استثنائي وخاصة من العلاقات الدلالية التي تنبغي أن تتشكل أجزاؤها من تعبيرات برمتها يقف خلفها فاعلون متكلمون حقيقيون يعبرون عن أنفسهم أو فاعلون متكلمون محتملون مؤلفو التعبيرات موضوع الكلام أي أنها تفترض، إذا استعدنا تعبيرات /لكبسون/ في نوعية التواصل تفترض وجود مرسل ومتلق ورسالة خلافاً لمقولات الخطاب الأدبي السائدة اليوم التي تسمي ذلك بالسرد، والسرد لا يفترض وجود مرسل ومتلق، أو على الأقل، يدرس هذا النص السردي، بمعزل عن مرسله ومتلقيه.

أما علاقات التناص فهي علاقات تعد التعبير علاقة على وجود فاعل ويقول باختين عن هذا، لكي تصبح العلاقات المنطقية والعلاقات الدلالية

المحسوسة حوارية ينبغي لها أن تكتسب وجوداً مادياً ينبغي لها أن تلتحق بمجال آخر من مجالات الوجود، إي أن تصبح خطاباً، الذي هو التعبير وتستقل بمؤلف الذي هو خالص هذا التعبير ويعبر هذا التعبير، بدوره، عن موقعه، بهذا المعنى، فإن لكل تعبير مؤلفاً نعده في التعبير المجرد خالقاً لهذا التعبير.
إن رد فعل الحواري يضفي سمة شخصية على التعبير الذي يتفاعل معه.

جمل عبود:

لا أعتقد أنني أستطيع بعد كل ما تفضلتم بسماعه تقديم أية إضافة لهذا الموضوع، ربما كان هناك فقط بعض الملاحظات أرغب بتوجيهها كما لو كانت مجرد استفسار حول هذا الموضوع فيما يتصل بالتقابلات أو الثنائيات التي تحدث عنها الكتاب وأشار إليها بتركيز الدكتور رضوان ألا تستوقف هذه المسألة لماذا كل هذه الثنائيات حتى على مستوى الحياة الشخصية لباختين كونه عاش باسمين أو لم ينتم، أيضاً لم أجد حديث حول صلة باختين بالآخرين الذين لابد أنه أخذ منهم بشكل أو بآخر، أي لم يتم تسليط الضوء على هذه الناحية.

الأمر الثالث أعتقد أن الدكتور قاربه بشكل جيد وهو ضبط المصطلح من لغة إلى أخرى وهذا أمر تجب الإشارة إليه وتجب متابعته والملاحظة الأخيرة هي إلى حد ممكن أن نستفيد نحن من هذه المفاهيم فيما يتصل بدراسة النص الأدبي وتحديداً النص الأدبي في الوطن العربي في النقد الحديث هل استطاع هذا المفهوم أن يؤثر بشكل أو بآخر، هذا ربما يحتاج إلى جلسة أوسع لكن لابد من لفت الموضوع بهذا الاتجاه غير ذلك أشكر ما تفضل به الدكتور رضوان والدكتور عبد النبي وأتمنى أن نسمع المزيد من الملاحظات من خلال الأسئلة.

د. عبد النبي اصطيف.

طبعاً، نحن أمام كتاب إشكالي، لأن هذا الكتاب تيسر لنا من خلال لغة وسيطة هي الإنكليزية، وعن مؤلف يكتب بلغة ثالثة هي الروسية ومن حسن طالعنا كما قلت، أن مناقش الكتاب الأول يعرف الروسية ولكن لدينا إشكالات تتصل بالمصطلح ومن خلال انتقاله من الروسية إلى الفرنسية إلى الإنكليزية أعتقد أن هناك إشكالات مثلاً: مايسمى بالميتالنيغويستكس فهو بالتأكيد شيء آخر غير الكونيكس الذي هو السياق والأنترتيكست أو التداخل النصوص مابينها هذه أيضاً مسألة مهمة لكن الكتاب كما ذكر الدكتور رضوان كان لتقديم فكر باختين من خلال المبدأ الأساسي الذي يحكمه وهو المبدأ الحواري. وبالتالي تودوروف أطلق العنان لصوت باختين ليتحدث على الرغم من أن تودوروف نفسه أبرز باحثي الشعرية وقد كان له حواره الخاص مع الكثرة الكاثرة من النقاد والمعاصرين، وكتابه /نقد النقد/ أساساً هو لتصفية حسابه مع المشهد النقدي المعاصر سواء أكان ذلك في شرق العالم أم في غربه.

هناك بعض الملاحظات التي يمكن أن أبادر بالسؤال عنها لكن أعتقد أنه من الإنصاف للجمهور الكريم الذي حضر وأتعبناه أن نعطيه الأولوية فمن شاء أن يتوجه بأي سؤال إلى الزميلين الكريمين أو أن يعقب بشيء أو أن يستوضح أو أن يضيف شيئاً من خلال قراءته لكل من تودوروف وباختين يكون مرحب به كل الترحيب.

د.جمال شحيّد:

قبل كل شيء لابد من شكر الزميلين اللذين اسهما مساهمة فعالة في تقديم باختين للجمهور العربي الذي منذ سنوات منذ تقريباً / 15/ سنة بدأ يهتم بهذا الناقد المهم جداً في حركة النقد في القرن العشرين عندي جملة إضافات صغيرة على ما قيل، أولاً. النص الفرنسي الذي قدمه تودوروف فيه إضافة مهمة لم تظهر لا بالنص الإنكليزي ولا بالنص العربي، النص الفرنسي وفيه حوالي مئة صفحة /كتابات حول حلقة باختين/ هذه النصوص نصوص مهمة لا أعرف لماذا أهملها الناقد الإنكليزي فيما يخص باختين في العالم العربي، تابعت في فترة معينة تطور الفكر الباختيني في العالم واهتمام النقد العالمي بباختين والمجالس، الأكاديميات التي اهتمت بباختين وصارت هناك جمعيات أدبية في العالم ومركزها حالياً في كندا تهتم بباختين وأطلقت على نفسها اسم ميخائيل باختين، لماذا هذا الاهتمام بباختين في العالم وعندنا في العالم العربي، أرى أن النقد العربي أفاد كثيراً من باختين بل يفيد كثيراً من باختين لسببين.

في فترة ما ركزنا في النقد الأدبي على الألسنية وضعنا في متاهات مفرداتية ومصطلحات بعضنا فهم جزءاً منها وبعضنا لم يفهم جزءاً كبيراً منها، كذلك ضعنا في فترة معينة أو بالأحرى اختزلنا النقد إلى نقد اجتماعي سياسي أيديولوجي. وفضل باختين في هذا المجال هو أنه استطاع أن يوفق بين هذين الاتجاهين، الجانب الألسني من جهة، والجانب الأيديولوجي من جهة، عنده كتاب مهم جداً، وبشكل عام هذا الكتاب لم يقدم عليه الكتاب العرب لأنه لم يترجم وصعب ترجمته هو أطروحة دكتوراة التي قدمها باختين عن الكاتب الفرنسي/رابليه/ مجمل ماكتب في النقد الأدبي حول/رابليه/ كتبه باختين. لقد استطاع بنوع من التمحيص ونوع من الشفافية أن يفهم الخلفية السياسية التي كتب بها /رابليه/ والخلفية النقدية الدينية التي كانت وراء كتابات /رابليه/

ووظفها في مجال الكرنفال، هذا الكتاب، أنا شخصياً أعجبت به وخلال ستمئة صفحة خلال أربعة أيام قرأته بشكل كامل ومازال حتى الآن منذ /15/ سنة تقريباً قرأته ومازال حتى الآن، عندما أتكلم عنه أشعر بنوع من الحنين إلى هذا النص.

د.جعفر دك الباب:

أولاً شكراً لهذه الفرصة التي أتاحت لنا أن نتحدث من وجهات نظر مختلفة.

الملاحظة الأولى هي الاحتجاج على مالحق بالأستاذ جمال، هو أعد بحثاً ولكن بسبب ضيق الوقت لم يتحدث فيما عداه هذه النقطة تتعلق بالتنظيم ولا علاقة لها بجوهر وصلب الموضوع أشير إلى أن الكتاب لم يترجم من اللغة التي كتب بها بل بواسطة لغة أخرى، وأشير إلى أن هناك سلسلة من المصطلحات التي لا يمكن أن نتجاوز حولها إذا لم نحدد مضامينها وأشار الدكتور عبد النبي إلى بعض منها.

القضية أيضاً مرتبطة فقط بالمصطلحات، هناك موقف فلسفي وإيديولوجي مثلاً أشير إلى دوسوسور، دوسوسور له موقف، هذا الموقف ينطلق من فلسفة مغايرة للفلسفة الماركسية التي انطلق منها باختين دوسوسور يميز بين اللغة واللسان ولم يرد ذكر لهذا الأمر.

إن تمييز دوسوسوربين اللغة اللسان أمر بالغ الأهمية من الناحية النظرية الآن لا مجال للتوسع في هذه الأمور اللسانية لكن أردت أن انبه إلى أن القضية أيضاً مرتبطة بمواقف فلسفية وايديولوجية ذكر عنها شيء بسيط.

حين نتحدث عن اللسانيات، ونحن هنا ربما طلاب يدرسون اللسانيات لكن إلى جانب اللسانيات هم يدرسون فقه اللغة وباختين أيضاً أول ما انطلق من دراسة فقه اللغة وانطلق من اللسانيات وبعد ذلك وصل إلى النقد الأدبي، عندنا يجب أن نوضح بعض الأمور، فما هي العلاقة بين هذه المستويات المختلفة التي قد تبدو للوهلة الأولى لا رابط بينها.

اللسانيات الحديثة، نعم نحن نقر بالعلم الحديث والعلم الإنساني الحديث لكن أيضاً اللسانيات العربية لها أصول ولها جذور، إذا كنا نتحدث عن النقد الأدبي عندنا الجاحظ، الجاحظ له مكانة كبيرة وعندنا الجرجاني. في الجامعات العالمية يعترفون بفضل الجرجاني وأسهم بعض الباحثين العرب في إيصال فكر الجرجاني إلى الجامعات وإلى العالم الغربي وخاصة الجرجاني ونظريته في معنى المعنى وأسرار البلاغة.

كل هذه الأمور بحاجة إلى مزيد من التوضيح.

كما بدأت، إن تحديد المصطلح هو الذي يمكن من الحوار حول النقاط المحددة والمجال لا يسمح للكلام أكثر من هذا وشكراً.

د. ماجدة حمود:

أشكر الزميلين على محاضرتهما القيمة، هناك بعض التساؤلات حول بعض الأمور التي أحسست أنها مضطربة قليلاً، أو ربما لم يتوقف عندها لضيق الوقت، لا أدري، مثلاً: علامة سيرة باختين لرؤيته أو نظرته لمبدأ الحوارية، حين يسجن أو يعاني ضغط وجهة نظر واحدة.

هناك أمر آخر جعله يلتفت للآخر، إلى درجة قال مقولة هي: الآخر هو أنت، حين نفكر بالآخر نستطيع أن ننفتح، نستطيع أن نبدع أكثر في مجال الرواية حتماً، التعددية مهمة وأمام أهم نقطة لباختين لم نفها حقها في غنى الحوارية أو تعدد الأصوات ولا أدري السبب.

أيضاً هناك د.رضوان استند إلى مصطلح عبر اللسان وعبر عن ضيقه أو أن هذه الترجمة غير دقيقة لكنني لاحظتُ أن الدكتور يستخدمه.

أحسست أن تودوروف يتهم باختين بالتناقض في الصفحة 26 طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، اتهم باختين في أقواله فيما يتعلق بتولستوي، حين نقرأ هذا التناقض لا نقتنع به، أنا أحسستُ أن تودوروف يتهم باختين بعدم الدقة بغير حق فيما يتعلق بتولستوي.

هناك نقطة أتمنى لو وقف عليها أحد الصديقين، تواضع باختين، حين يقولون له أنك أبدعت في كتابك عن شعرية دوستويفسكي، فيقول لهم: إن الفضل في إبداعي هذا لدوستويفسكي وليس لي. باختين إذن مبدع في تواضعه وفي فكره وهذا ما نحتاجه نحن اليوم وشكراً.

ناصر ونوس:

قال د.رضوان إن تعدد الأصوات هو أن الشخصية عندما تتحدث بأصوات متعددة بينما أن الأمر ليس هكذا، وليس الشخصية عندما تتحدث بأصوات متعددة وإنما النص الروائي عندما يتحدث بأصوات متعددة، ويبقى الكاتب على الحياد ويترك الحرية لشخصياته أن تقدم نفسها.

أيضاً هناك موضوع المحاضرة الذي هو المبدأ الحواري، الموضوع الأساس لم تجر مناقشته بالشكل المطلوب والذي هو موضوع المحاضرة.

وأعتقد شخصياً، في العودة إلى تعدد الأصوات أن إدوارد سعيد أخذ أو طوّر مفهوم الطباق من ميخائيل باختين، ومفهوم الطباق هو عندما درس ادوارد سعيد الرواية الكولونيالية وأبرز الصوت المستعمر مثلما أبرز الصوت المستعمر، أعتقد، هذه مستمدة من ميخائيل باختين أيضاً، وأطرحها للنقاش وشكراً.

د. عبد النبي اصطيف:

هذه النقطة، ربما بحاجة إلى توضيح حتى نغنيها بما فيه الكفاية وننتقل، على الرغم من أن الكثيرين يعتقدون بأن القراءة الطباقية أو /الكاونتابوينتال ريدينغ/ التي أتى بها سعيد هي مستلهمة مما يسمى بالمبدأ / البوليفوني/ في السرد الروائي، أعتقد أن إضافة سعيد إضافة نوعية، وعلى الرغم مما يبدو من تشابه فيما بين الميدانين، إدوارد سعيد يلح على التنظير في القراءة، يعني أنت غير معني فقط بمسألة تعدد الأصوات، الأصوات المتعددة قد يكون لكل منها وجهة نظره فيما يجري من أحداث، لكن إدوارد سعيد يقول:

أنا معني بالصوت المقموع، في أدب المرحلة الاستعمارية، أو في أدب مابعد المرحلة الاستعمارية، صوت المستعمر صوت الغربي صوت الأوروبي هو الذي سُمح له بأن يتحدث، ولذلك هو معني بالصوت النظير الذي حُجّم، الذي هُمّش، الذي انضوى تحت جناح السيد، وبالتالي مسألة القراءة الطباقية مسألة مهمة جداً، هو لا يود أن يسمح فقط لمجموعة أصوات أن تتحدث هو يود بالتحديد أن يترك للصوت المقموع

للصوت المهمّش، للصوت الذي دُفع إلى الجانب لصوت الضاحية، صوت الريف، صوت المحيط، أن يتحدث فيعدل بذلك من صوت المركز الذي هو صوت السيد الأوروبي.

د. عبده عبود:

فيما يتعلق بالكتاب الذي نحن بصدده فنحن لا يجوز لنا أن ننسى أننا خصصنا هذه الندوة لكتاب وهذه الندوة هي فاتحة أو حلقة في سلسلة ندوات تتعلق بالكتاب وفي مسعى لإعطاء الكتاب حقه كمنبر ثقافي وكوسيلة من وسائل الانتشار الثقافي، هذا الكتاب هو بالأصل، كما فهمت، مكتوب باللغة الفرنسية ولكنه ترجم عن اللغة الإنكليزية إلى اللغة العربية؛ أي أنه ترجم عن لغة وسيطة ولم يترجم عن لغته الأصيلة بصورة مباشرة وعندما قرأه الدكتور رضوان وهو خبير باللغة الأولى، باللغة الأصلية لهذا العمل، باللغة الروسية، كنت آمل أن يعطينا حكماً أو تقويماً لنوعية الترجمة، فأنا كمتلق تلقى هذا الكتاب بالعربية تكون لدي انطباع بأن هذا الكتاب ينطوي على اضطراب مصطلحي شديد، كثير من المصطلحات التي أعرفها في أشكال أخرى، أوردها فخري صالح بطريقة جديدة وكأنه لا يتابع ولا يؤسس على جهود من سبقه على صعيد ترجمة المصطلح النقدي وإنما يضرب صفحاً عن تلك الجهود. لقد تكرم المترجم بتزويد هذا الكتاب بمسرد للمصطلحات.

لكن هذا المسرد يؤيد المقولة التي ذهبت إليها ألا وهي اضطراب المصطلح وعدم الاستمرار في تطوير المصطلح أكثر مما يدل على وعي مصطلحي وأرجو من الدكتور رضوان، في هذه الحالة، أن يتفضل بأن يقدم لنا إضاءة حول هذه المسألة.

الكتاب في رأيي مصطلحياً مضطرب. أسلوبياً ولغوياً ركيك، الكتاب لا يشعر المرء عندما يقرأه بمتعة ولا يشعر بأنه يقرأ نصاً سلساً يشد المتلقي ويحمله على أن ينسجم معه، هذه مسألة:

مسألة ثانية: تتعلق بهذا الكتاب وبباختين بصورة عامة، وهي: ما أهمية باختين وفكر باختين، بالنسبة للنقد الأدبي العربي، نحن جمعية نقد طبعاً ويفيدنا الجانب النقدي أو الجانب المتعلق بالنقد الأدبي في فكر باختين، طبعاً باختين يخيل إلي من خلال قراءاتي المتواضعة أنه مفكر موسوعي، هو ليس مجرد ناقد، هو ليس مجرد إنساني، وإنما هو ذلك النوع من المفكرين الذين ظهروا في الآونة الأخيرة مثل ادوارد سعيد ومثل غيره، هو مفكر متعدد الاهتمامات طيف اهتماماته واسع جداً، ولكن في هذه الحالة نحن بصدد ما يعنينا وما يهمنا هنا في هذا اللقاء هو الجانب النقدي في فكر باختين وماذا قدم باختين على صعيد الفكر النقدي وماذا يمكن أن يفيدنا هذا الفكر الباختيني في قراءة الأدب العربي قديمه وحديثه؟ أي بعبارة أخرى ما راهنية باختين؟ لماذا حدث ماحدث؟ أي لماذا كان هذا الاهتمام العالمي الكبير في فكر باختين وبمؤلفات باختين ولم يقابل هذا الاهتمام اهتمام مواز له في الثقافة العربية فظل تلقي باختين في الوطن العربي ظل تلقياً متشرذماً مشتتاً لم يؤتِ بالنتائج المرجوة. شكراً.

ريمون...

طرح الدكتور فيما عرضه عن فكر باختين أن الوجود الإنساني هو وجود متغاير الخواص والوجود الإنساني الحقيقي هو الوجود الذي يعتمد المبدأ الحواري وهو الموضوع الأساسي في هذا البحث بالإضافة

إلى هذا، على الجانب الآخر، قرأنا أو من خلال ما عرضه علينا الدكتور أنه قد تم التمييز مابين الماركسية والماركسية الرسمية، مابين الماركسية التي انتمى إليها باختين والماركسية التي كانت سائدة ومسيطرة في الاتحاد السوفييتي إضافة إلى هذا قد تم التفريق بين الوعي واللاوعي وتم اقتراح الوعي غير المسؤول والوعي المسؤول والوعي الرسمي والوعي غير الرسمي بالاستناد إلى ما تطرحه الماركسية من مقولات، بالاستناد إلى مقولتها:

إن الوجود الاجتماعي هو الذي يحدد الوعي الاجتماعي، بالاستناد إلى ما طُرح، من أن الوجود الإنساني وجود متغاير الخواص، قائم على الحوار

فكيف لنا إذن، أن نوفق ها هنا مابين موقف باختين من الماركسية الرسمية وطرحه للمبدأ الحواري بالاعتماد على الفكرة التي تم تصحيح مسارها وهي التعددية الصوتية. شكراً.

د. رزق الله هلال:

أنا كاقتصادي يهمني كثيراً ربط المواضيع العلمية بين الأدب والعلوم الاجتماعية والاقتصاد وغير ذلك، فمبدأ الحوار أو الحوارية الذي جاء به باختين وتكلمتم عنه، هذا المبدأ الآن هو موضوع الساعة هو حوار الثقافات، هل الثقافة المسيطرة، الثقافة الامبريالية، الثقافة الرأسمالية المسيطرة على العالم هي التي ستطيع العالم أم هناك حوار بين الثقافات، ستنشأ ثقافة عالمية جديدة وأريد أن أسمع من الدكتور رضوان إذا كان هذا الانتقال من النقد الأدبي، الحوار الأدبي إلى الحوار الاجتماعي الأيديولوجي الثقافي بشكل عام هو شيء ممكن ربطه وإكمال الواحد بالآخر.

طبعاً تودوروف أيضاً قرأت قليلاً من كتاب له عن اكتشاف أميركا، الحوار أو قضية الآخر وهذا الكتاب لاحظتُ أنّه هام جداً من أجل هذا الحوار الثقافي بين السيطرة الاستعمارية الرأسمالية في القرن السادس عشر وغزوها وتدميرها لثقافات أميركا اللاتينية، هذا الكتاب، كتب في إطار اليونيسكو في إطار حوار الثقافات فأعتقد أن هذا الموضوع ممكن أن يربط بباختين وقضية الحوار. وأريد أن أستوضح من د. قضماني إن كان يمكنه أن يفيدنا في هذه الناحية. شكراً لكم.

د.عبد النبي اصطيف:

أريد أن أسأل د.رضوان ما مدى عمق فهم تودوروف لباختين؟ هذا سؤال مهم جداً خاصة وأن د.رضوان لديه مسألة العودة إلى نصوص باختين الأصلية وهذه مسألة غير ميسرة بالنسبة لنا يستطيع أن يفتينا بها وهناك مسألة مهمة، هي مسألة أن باختين عندما تحدث عن مبدأ الحوار أو الحوارية كنزعة ممكن أن تحكم الوجود الإنساني انطلق من فعل اللغة، الإنسان أساساً، اللغة ظاهرة اجتماعية، يعني لو كان آدم وحده يعيش على الأرض أو في مكان آخر لما كان بحاجة للغة، دائماً وجود الآخر هو الذي اقتضى وجود اللغة، حتى عندما يتحدث الإنسان، أي منا، بأي شيء، يفترض وجود آخر، فإنه إما أن يجيب عن سؤال مسبق أو يفترض وجود سائل وبالتالي الفعل اللغوي في حد ذاته يفترض الآخر.

المسألة الأخرى وهي مسألة الأخروية، التي ربما لم يشر إليها على نحو كاف في مناقشة الكتاب هي مسألة مهمة وخاصة في مسألة تناول مايسمى بالشخصية المدورة، الأدب الذي نتح منه باختين بشكل خاص وتعلم منه كما تعلم فرويد، فرويد تعلم من الأدب وخرج علينا بنظرياته في الوعي واللاوعي إلى آخر ما هنالك، وكذلك بالنسبة لباختين نهل ورفع من كتابات دوستويفسكي وخرج علينا بالكثير من أفكاره.

مسألة تصوير الشخصية من جميع وجوهها هذا لا يتحقق بالحياة ولكنه يتحقق في الأدب، على سبيل المثال: أنا لا أستطيع أن أرى وجهي. لا أستطيع أن أرى ظهري، لا أستطيع أن أرى أجزاء كثيرة في جسمي، كيف يتيسر لي ذلك؟ بالمرآة! هل أمشي وأنا أحمل مجموعة من المرايا حتى أستطيع أن أرى كليتي، لن أرى نفسي، ليس مجزأ وإنما موحداً، هذا لا أستطيعه، إذن أنا بحاجة إلى الآخر، الآخر هو أنتم، من تستطيعون أن ترون أجزاء معينة فيّ أستكمل بمعرفتكم بها معرفتي بنفسي وبالتالي مسألة الهوية مسألة مهمة جداً لا يستطيع أحدنا أن يدرك هويته الخاصة به دون مساعدة الآخر، أنا بحاجة إليك حتى أدرك هويتي لأنني حتى أرى نفسي كاملاً، حتى أرى نفسي من جميع الوجوه، وأنت أيضاً بحاجة إليّ حتى تستطيع أن ترى نفسك كاملاً بكليتها وبالتالي نحن بحاجة، كل منا إلى الآخر، وسلم تتهادى فعل إرادة الآخر لنفسه لا نستطيع أن نتفهم هويتنا وهذه نقطة مهمة جداً، والأدب هو الذي أوحى لباختين بها وطبعاً الآن عندما يتحدث الغرب عن فهمه لنفسه هو يضع نفسه قبالة الشرق من أجل فهمه لنفسه، الأمم عندما تضع نفسها قبالة الأمم الأخرى من أجل تحديد هوياتها وأي منا لا يستطيع أن يدعي أنه يستطيع أن يفهم هويته بمعزل عن فهم الآخر، وبالتالي معرفة الآخر معرفة ضرورية، من هنا كانت مسألة الانفتاح على الآخر، طبعاً الغاية من هذه الندوات التي هي أيضاً في هذا الاتجاه محاولة فهم الآخر على الأقل نقدياً.

نعود للدكتور رضوان وكما قلت أنا أود أن أستوضحه حول مدى عمق فهم تودوروف لباختين وبالتالي هذه الإشكالات التي تثيرها حول مصطلحات مثل ميتالينغويستيك، هل ميتالينغويستيك إلى حد ما، يشبه النقد، أو يشبه تحليل النصوص الذي يقوم به النقد؟...

د.رضوان قضماني:

هناك شيء يجمع بين الاستفسارات التي قدمت تقول أين الحوارية؟ لنعد إلى كتاب تودوروف؟ أين الحوارية في كتاب تودوروف!؟ هناك تسمية لبعد حواري ولا يوجد حوارية لم يتكلم هكذا في فصل، في بند خاص، في جزء خاص، لم يتكلم عن حوارية ، هذا أولاً.

ثانياً: تودوروف كان ذكياً إلى درجة بالغة وقد فهم باختين فهماً عميقاً إلى درجة أنه جاء فأعاد تصنيف هذه الأفكار التي تترابط فيما بينها يؤدي الواحد منها إلى الآخر لنصل إلى فهم مبدأ الحوارية، يعني عندما نتحدث عن المبدأ الحواري ونقول إن الكتاب الأساس الذي بحث فيه باختين في المبدأ الحواري هو قضايا شعرية دوستويفسكي فنحن لنجد حديثاً مباشراً، موسعاً وعميقاً عن التعددية الصوتية، نجد حديثاً في مكان آخر عن التلفظ لكن نجد أن مبدأ الحوارية مبثوث في ثنايا الكتاب. في ثنايا نظرية باختين بكاملها لذلك عمد تودوروف إلى وضع الأسس التي يقوم عليها مبدأ الحواري؛ هذا هو الغرض الأساسي، بدأ بالتفريق بين اللسانيات وعبر اللسانيات وصولاً إلى المونولوغيزم، والديالوغيزم، الصوت الواحد والتعددية الصوتية.

ومنها أستنتج مبدأ الحوارية، ومن الممكن الآن أن أعود إلى شرحها لكن وجدت أن نصل إلى فهمنا لهذه المنظومة الفكرية التي وصلت بنا في نهايتها إلى فهم للمبدأ الحواري هو أهم من أن نعيد الحديث عن هذا المبدأ بالتحديد وهو الذي لم يخصص له جزء في هذا الكتاب إنما أيضاً بث في ثناياه كلها.

أنا أوافق الدكتور جمال شحيد في كل ما قاله، أوافقه تماماً، أثني على ما قال وأؤكد مما قاله أن حلقة باختين كانت هي الحلقة الأهم في صياغة فكر باختين إلى درجة أن تودوروف يقول في كتابه هذا: ربما كانت كتب باختين الثلاثة، الفرويدية، الماركسية وفلسفة اللغة، والمنهج الشكلي في الدراسات الأدبية وربما هذه الكتب الثلاثة كانت حصيلة دراسات في حلقة باختين، كان الباع الأطول فيها لميخائيل باختين لكنها في الأساس هي مناقشات داخل الحلقة، لذا فضل باختين أن تنشر بعد أن جمعت في كتابين باسم فالاشينوف وكتاب باسم ميدفيديف؛ نحن نستطيع أن نأخذ مقارنة أخرى، نحن نعرف أن كتاب دوسوسور لم ينشر في حياته إنما جمعه طلابه وحققوه على طريقنا تقريباً في التحقيق، ثم نشر.

تجنبت أن أخوض في حديث أكاديمي بحت، يعني لماذا أقول ما الفرق بين فقه اللغة واللسانيات وعلم اللغة؟ أنا أفرق لطلابي تفريقاً حاداً جداً بين هذه العلوم.

أنا ألخص بثلاث كلمات أقول: أن فقه اللغة الذي يعد دراسة في النصوص هو علم معياري ينطلق من المعيار إلى الظاهرة اللغوية.

أما علم اللسانيات فهو علم وصفي بحت ينطلق من الظاهرة ليحدد قانوناً لها، معياراً، أما علم اللغة فهو علم يتوسط الاثنين معاً، لأنه علم يدرس متن اللغة إذ يمكن له أن يكون معيارياً ويمكن له أن يكون وصفياً، على كل، هذه قضايا تخضع إلى نقاش، هذه تحديدات أكاديمية بحتة، أنا حاولت أن لا أقحم نفسي، حاولت أن أعرض نظرية باختين قدر الإمكان متكئاً اتكاءً كبيراً على كتاب تودوروف.

قضية المصطلح والفكر النقدي التي تفضل بها صديقي الدكتور عبده عبود هي مشكلة قائمة في كل علومنا الإنسانية، مازالت قائمة إلى اليوم، ربما كانت المشكلة الأساس التي نعانيها في العلوم الإنسانية وإذا كنا نسعى نحو مدرسة لسانية عربية فإن العائق الأول الذي يقف في ظهور هذه المدرسة

للسانية العربية ونضوجها هومسألة الاصطلاح، أما ماذا أضافت نظرية باختين إلى الفكر النقدي، أنا توهمت، ربما الآن أن هذه الفكرة وصلت، أردت أن أقول أن ميخائيل باختين أضاف، إضافات جوهرية جداً، أساسية جداً، إلى الفكر النقدي، بثنائياته التي اختتمت بما دخل بموقفه من الشكل والمضمون وأحادية الصوت وتعددية الصوت هذه الإضافة التي غيبت غَمَّ عليها أكثر من خمسين عاماً، والآن عادت لتأخذ موقعها الملائم ضمن هذه النظرية والفضل في ذلك لاثنين يحملان جنسية فرنسية إلا أنهما أيضاً من أصل شرقي، تودوروف، وجوليا كرستيفا لها فضل يكاد يعادل دور تودوروف في اكتشاف باختين وكلاهما من أصل شرقي.

سيرة باختين المضطربة، هي ليست مضطربة، هذه السيرة فيها أخطاء شائعة، هذه الأخطاء بدأت تتكشف الآن بعد سقوط الاتحاد السوفييتي وسقوط البروسترويكا الآن صرنا نرى أن سلجينيتسن الذي كان ينتقد النظام السوفييتي فقط؛ الآن يكتب من روسية في نقد النظام الغربي فقط، بدأت الكثير من الأمور تتكشف لنا، أنا لا أدري ماذا كان سيفعل باختين لو عاش إلى جانب سلجينيتسن.

المهم أنه لم ينفَ إلى سيبيريا، نفي إلى قرية في كازاخستان وكازاخستان ليست سيبريا.

الوجود الإنساني وعلاقة الماركسية الرسمية والماركسية التي يعتنقها باختين، باختين تحدث عن خطاب السلطة، في حديثه هذا قال: إن خطاب السلطة هو خطاب ذو بعد واحد، أما الماركسية كمنهج كانت

تنفي ذلك تماماً، وفي كتابه الماركسية وفلسفة اللغة تعرض باختين إلى التعددية الصوتية أكثر من مرة.

الحوار الأدبي والحوار الأيديولوجي، هذا كله سيرتبط بوظائف تواصلية ينطلق من نظرية التواصل.

وقبل أن نذكر أن الحضور كان نوعياً في قاعة المحاضرات في اتحاد الكتاب العرب. لابد أن نشير إلى أننا حاولنا، قدر الإمكان، المحافظة على الصياغة نفسها التي جاءت على لسان المتحدثين.

إعداد. فؤاد سليم أبو زريق.

□□□